UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS

MARIA JULIA DE CARVALHO E MUNIZ

TRAITÉ DE L'HARMONIE DE RAMEAU:
Traduction commentée de la préface

Florianópolis, 2010

MARIA JULIA DE CARVALHO E MUNIZ

TRAITÉ DE L'HARMONIE DE RAMEAU:
Traduction commentée de la préface

Travail de Conclusion de Cours présenté en vue de l'obtention du diplôme de "Bacharel em Letras e Literatura Francesas" da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, sous la direction de Mme. le Professeur Dra. Claudia Borges de Faveri.

Florianópolis, 2010

FEUILLE D'APPROBATION

À Ailande, Airton, Yolanda, Jana et tous mes protecteurs

REMERCIEMENT

À Claudia Borges de Faveri pour sa patience et sa amitié.

RÉSUMÉ

MUNIZ, Maria Julia de Carvalho e. **Traité de l'Harmonie de Rameau:** traduction commentée de la préface. 2009. Monografia (Letras-Língua e Literatura Francesa) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Le présent travail consiste d'une traduction commentée de la préface du *Traité de l'Harmonie : réduite à ses principes naturels* (1722) de Jean-Philippe Rameau. Le processus traductif a été guidé par les concepts de projet de traduction, de position traductive et d'horizon tradutictif, proposés par le théoricien et traducteur Antoine Berman. Sur la base de ces concepts et selon l'axiome bermanien de traduction-de-la-lettre, il s'ensuit un projet de traduction qui prends en compte non seulement le sens, mais, également, la forme du texte original. Cette monographie est composée d'une brève biographie de Rameau, ainsi que d'une description de l'œuvre dont la traduction de la préface nous proposons ici. Nous présentons également les fondements de la théorie de la traduction d'Antoine Berman et l'analyse de notre traduction, tout en essayant d'employer les concepts proposés par Berman dans ses livres *Pour une critique des traductions: Jonh Donne* (1995) et *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999).

Mots-clés : Rameau, *Traité de l'Harmonie : reduite à ses principe naturels*, théorie de la traduction, traduction commentée, Antoine Berman.

RESUMO

MUNIZ, Maria Julia de Carvalho e. **Traité de l'Harmonie de Rameau:** traduction commentée de la préface. 2009. Monografia (graduação em Letras-Língua e Literatura Francesa) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

O presente trabalho consiste de uma tradução comentada do prefácio do *Traité de l'Harmonie: reduite à ses principes naturels* (1722) de Jean-Philippe Rameau. O processo tradutório foi norteado pelos conceitos de projeto de tradução, posição tradutiva e horizonte tradutivo, propostos pelo teórico e tradutor Antoine Berman (1995). Com base nesses conceitos e no axioma bermaniano de *traduction-de-la-lettre*, define-se e se segue um projeto de tradução que leva em conta não somente o sentido, mas, igualmente, a forma do texto original. Compõem esta monografia uma breve biografia de Jean-Philippe Rameau, uma descrição e contextualização da obra cuja tradução do prefácio apresentamos neste trabalho, assim como os fundamentos da teoria da tradução de Antoine Berman apresentada em seus livros *Pour une critique des traductions: Jonh Donne* (1995) e *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999).

Palavras-chave: Rameau, *Traité de l'Harmonie: reduite à ses principes naturels*, teoria da tradução, tradução comentada, Antoine Berman.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 9

1 L'AUTEUR ET SON OEUVRE ………...……………………………….………...11

1.1 JEAN-PHILIPPE RAMEAU ET SON ÉPOQUE...11

1.2 LE *TRAITÉ DE L'HARMONIE* DE RAMEAU…..14

2 TRADUIRE ……………………………………………………………….......21

2.1 LA TRADUCTION SELON ANTOINE BERMAN …..21

2.2 LE TRAJET DE LA TRADUCTION...23

3 LA PRÉFACE …………………………………………………...………...24

3.1 LA TRADUCTION ……………………………………………………….....24

3.2 ANALYSE DE LA TRADUCTION …………………………………………….28

CONCLUSION 41

RÉFÉRENCES ………………………...43

INTRODUCTION

L'objectif de ce Travail de Conclusion de Cours, du cours de Letras Estrangeiras – Bacharelado em Língua e Literatura Francesas, est la traduction commentée vers la langue portugaise de la préface du *Traité de l'Harmonie : reduite à ses principes naturels* de Jean-Philippe Rameau (1722), sous la visée théorique d'Antoine Berman.

Dans ce travail de traduction commentée, nous suivons les principes et le parcours proposé para le traducteur et théoricien Antoine Berman, qui préconise la traduction comme traduction de la lettre et que dans son œuvre *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999) attire l'attention aux tendances déformantes de l'acte de traduire. À travers l'énumération de ces tendances il montre que la traduction, en Occident, est vue et établie, surtout, comme traduction du sens, ce qui finit par légitimer un modèle de traduction, vu comme" le bon modèle ", qui produit des textes qui sont modifiés selon une vision de correction et d'acceptation dans la culture cible.

Les caractéristiques de ce modèle, conséquence d'une longue tradition, sont l'ethnocentrisme, l'hypertextualité et la scission platonicienne entre la lettre et le sens. En donnant la priorité au sens au détriment de la lettre, ce modèle de traduction que critique Berman finit para priver le lecteur des choix élaborés par l'auteur pour accueillir et réaliser le sens de ses intentions. À partir de sa critique Berman propose une visée éthique, poétique et pensante de la traduction.

Nous avons choisi, pour dévélopper notre réflexion sur la traduction, de présenter la traduction commentée de la préface du *Traité de l'Harmonie : réduite à ses principes naturels* (1722) de Rameau. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) est considéré par ses paires (musicologues, musiciens, théoriciens et philosophes) comme le plus important musicien français du XVIIIème siècle. En 1715 il a écrit, à Clermont-Ferrand, un traité sur l'harmonie, publié en 1722, intitulé *Traité de l'Harmonie : réduite à ses principes naturels*. Dans ses écrits, il a déduit des lois de l'acoustique les principes fondamentaux de la musique, et il a non seulement rendu plus claire la pratique musicale de son temps, comme il a aussi exercé dans la

théorie musicale une influence qui s'est prolongée pour plus de deux cents ans (KREMER, 1986 ; GROUT, 1996).

Le livre de Rameau est une oeuvre de référence pour la musique occidentale, aussi bien du point de vue esthétique que théorique. Le fait qu'une oeuvre d'une telle importance ne soit pas encore traduite en portugais justifie, selon nous, notre choix.

En ce qui concerne le domaine des études musicales, la traduction de ce texte sera fort utile aux musiciens, professeurs, étudiants et chercheurs, vue la difficulté d'accès à l'œuvre et à son contenu, pour la plupart disponible seulement au moyen d'éditions *fac-simile*, en ancien français.

À la suite de cette introduction, le chapitre 1 présentera une brève biographie de Jean-Philippe Rameau, une description du contexte historique dans lequel il a vécu ainsi que l'oeuvre dont la préface nous traduisons, c'est-à-dire le *Traité de l'harmonie*, son contenu général et son importance. Nous présentons également, une brève description des courants philosophiques qui l'ont influencé.

Le chapitre 2 présentera un exposé des fondements de la théorie de la traduction d'Antoine Berman. Nous présenterons les concepts de projet de traduction, de position traductive et d'horizon du traducteur de Berman, ainsi que sa conception d'une traduction éthique. Au chapitre 3 nous présentons la traduction de la préface et l'analyse commentée de celle-ci.

1 L'AUTEUR ET SON OEUVRE

1.1 JEAN-PHILIPPE RAMEAU ET SON ÉPOQUE

D'une manière générale, la vie de Rameau est mal connue, spécialement la première partie, les années qui précèdent son installation définitive à Paris vers 1722, on sait que jusqu'à l'âge de quarante ans, sa vie est faite de déménagements constants. Selon Chabanon, philosophe et disciple de Rameau, même sa femme ne sait rien de ses années obscures, d'où la rareté des éléments biographiques dont on dispose: "il n'en a rapporté aucune particularité à ses amis, ni même à madame Rameau sa femme" (CHABANON, 1764. p.7).

Rameau s'installe à Paris en définitif en 1722 où il écrit ses premiers articles et publie son *Traite de l'harmonie*. En 1724, il publie son second livre de pièces pour le clavecin et son *Nouveau système de musique théorique* qui vient compléter le *Traité* de 1722. Le 25 février 1726, il épouse la jeune Marie-Louise Mangot (âgée de 19 ans), musicienne et chanteuse, fille d'un symphoniste du Roi et d'une danseuse de ballet; ils ont eu quatre enfants. Son premier enfant est né en 1727, l' année où il est présenté au fermier général Alexandre Le Riche de La Pouplinière, l'un des hommes les plus riches de France, amateur d'art qui entretient autour de lui un cénacle d'artistes et qui devint son mécène (http://jp.rameau.free.fr/jpr-sommaire.htm).

En octobre 1733 il a eu lieu la première représentation de son opéra *Hippolyte et Aricie*. Cette oeuvre a initié la querelle entre les Lullystes et les Ramistes, également connue comme la Querelle entre les Anciens et les Modernes. D'une part, les Lullystes ont trouvé la musique de Rameau, dans cette pièce, trop moderne par rapport à la musique de Lully[1], c'est-à-dire sans expression, une combinaison de sons tout simplement, qui cherchait le plasir d'ouïe ; d'autre part les Ramistes ont reconnu d'emblée la richesse de l'harmonie et la puissance des orchestrations d'*Hippolyte et Aricie.* Vers la fin de l'année, en collaboration avec Voltaire, Rameau travaille à la composition de *Samson*. En 1736 il ouvre son école de composition. En 1745, il est nommé compositeur de la musique du Cabinet du Roi. En 1750, il publie un nouvel ouvrage *Démonstration du principe de l'harmonie* (http://jp.rameau.free.fr/jpr-sommaire.htm).

---

[1] Lully (1632-1687) est un compositeur italien, naturalisé français, de la période baroque sous Louis XIV. Il a eu grande influence sur toute la musique européenne de son époque . Il a travaillé régulièrement avec Molière, en créant le genre de la comédie-ballet.

Vers 1752, Jean-Philippe Rameau est engagé dans une nouvelle querelle: la Querelle des Bouffons. Cette fois, il était en opposition à Jean-Jacques Rousseau, Grimm et les encyclopédistes, partisans de la musique italienne, dans la confrontation de la tragédie lyrique selon la tradition française de Jean-Baptiste Lully et de l'opéra-bouffe importé d'Italie à cette époque. On reprochait à Rameau de ne point donner à ses récitatifs le naturel de ceux de l'italien, d'écrire des choeurs manquant de simplicité avec leur écriture contrapuntique (FUBINI, 2002, p.71-72).

Cette querelle opposait l'opéra française, représenté par Rameau, à l'opéra italienne, défendue par Rousseau. Ce dernier trouvait la langue française peu musicale et impropre pour la musique vocale, au contraire de la langue italienne, considérée par lui comme extrêmement mélodieuse. Autour des opéras s'affrontaient plusieurs idées, comme les différentes significations de nature : la nature du son et par conséquence de l'harmonie; la nature humaine concernant la production et la réception de la musique et ses implications dans le contexte social[2] (FUBINI, 2002, p.93-96).

D'un côté, Rameau défendait que la nature de la musique se trouve dans le son, dans une théorie de la résonance, dans laquelle une note fondamentale produit un sens de vérité dans le système harmonique comme un tout, où la mélodie vient de l'harmonie. Les conséquences de cette pensée ont amené Rameau à croire que toute la physique universelle pourrait se baser dans un même principe, celui de la basse de résonance, et que les physiciens et les mathématiciens perdraient l'occasion de trouver dans ce principe une formule universelle (FUBINI, 2002, p.85-91). De l'autre côté, Rousseau, contrairement à Rameau, défendait la prédominance de la mélodie sur l'harmonie, en affirmant que quiconque peut entonner une mélodie et transmettre des états d'esprit sans avoir aucune connaissance de l'harmonie. À son avis, l'extrême attention sur la description de la onde sonore masquerait la fonction et l'origine sociale de la musique (FUBINI, 2002, p.106-107). Selon Kremer (1986, p.16) :

---

[2] L'anthropologue Claude Lévi-Strauss, dans son œuvre *Regarder Écouter Lire* (1997), affirme que les idées linguistiques modernes prennent forme à partir des réflexions sur la musique et non sur la langue. Il arrive à cette conclusion à partir des études et des discussions philosophiques sur la musique et les mots au XVIII[ème] siècle. Il considère la théorie des accords de Rameau comme précurseuse de l'analyse structurelle, et met en rapport les idées de Rousseau, de Diderot, de l'abbé Bateux et du philosophe Paul-Michel-Guy de Chabanon. Ce dernier est considéré, par l'anthropologue, l'énonciateur des principes sur lesquels Saussure établira la linguistique structurelle. Nous pouvons trouver, dans ses écrits, beaucoup de réflexions sur la visée de Rameau et Rousseau.

> La valeur du dialogue esthétique du XVIIIe siècle en France ne contribue malheureusement pas à enrichir le discours théorique avec le répondant efficace que celui-ci aurait mérité. Toutefois, les efforts pour désarticuler une forme d'esthétique intouchable quant à l'immuable du modèle antique, qu'il soit aristotèlicien pour le théâtre, pythagorecien pour la musique ou platonicien pour l'eudémonie en géneral, s'avèrent efficaces à l'humanisation de la pensée artistique.

Les oeuvres les plus connues de Rameau sont ses œuvres lyriques: *Les Indes Galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737) et *Fêtes d'Hébé et Dardanus* (1739). Son œuvre est encore composée par des motets et cantates, des pièces de clavecin, des pastorales, des opéras comiques, des ballets et des tragédies lyriques. À la musique lyrique il consacre pratiquement de manière exclusive les trente dernières années de sa carrière.

Jean-Philippe Rameau poursuit ses activités de théoricien et de compositeur jusqu'à sa mort, le 12 Septembre 1764. À la fin de sa vie il habitait dans un grand appartement avec sa femme et ses deux enfants à Paris. En ce temps il y rencontre parfois le jeune Chabanon qui écrit plus tard son éloge funèbre et qui y recueille quelques rares confidences d'une personnalité considerée difficile. Il est décrit de façon caricaturale et peut-être outrée par Diderot, dans *Le neveu de Rameau*, comme une personnalité à la fois secrète, solitaire, bougonne, imbue de lui-même. Toute sa vie il ne s'est intéressé qu'à la musique, avec passion et, parfois, agressivité . Peu de temps avant de mourir il a été nommé chevalier de l'Ordre de Saint-Michel (http://jp.rameau.free.fr/jpr-sommaire.htm).

Ses derniers écrits, *L'Origine des sciences,* sont marqués par son obsession à faire de l'harmonie la référence de toute science. Rameau expose sa théorie de la musique essentiellement par le moyen de quatre ouvrages: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), *Nouveau système de musique théorique* (1726), *Génération harmonique* (1737) et *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). Cependant, sa participation aux réflexions de nature scientifique, esthétique ou philosophique de son temps l'a conduit à rédiger beaucoup d'autres écrits sous la forme d'ouvrages, lettres, pamphlets, dont on peut citer: *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (1732), *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (1754), *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755) et *Code de musique pratique* (1760) ((http://jp.rameau.free.fr/jpr-sommaire.htm).

1.2 TRAITÉ DE L'HARMONIE DE RAMEAU

Le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, écrit en 1715 à Clermont-Ferrand et publié en 1722 à Paris, est le premier traité de théorie musicale écrit par Jean-Philippe Rameau. Selon le compositeur Joseph-François Kremer (1986) le *Traité* est un ouvrage de référence pour la musique française, tant du point de vue esthétique que du point de vue théorique. Il est aussi fondamental dans le développement de la musique occidentale en général et il a valu à Rameau d'être considéré comme le plus savant musicien de son époque. Dans son oeuvre, Rameau a déduit les principes fondamentaux de la musique à partir des lois de l'acoustique. Il a clarifié la pratique musicale de son temps avec son oeuvre de théoricien qui fonde la théorie moderne des accords et de l'harmonie tonale.

Avant Rameau la musique était considérée seulement comme un art. En étant étroitement lié jusqu'à ce moment-là à la parole (c'est-à-dire à la parole chantée), elle était conçue comme un ornement de celle-ci. Rameau ne méprisait pas la parole, au contraire, il a été essencialement compositeur d'opéras, autant qu'il a dédié une partie de son *Traité* à l'utiliser d'une façon qu'il a jugé idéale. Il savait que la musique avait son univers propre, ses régles fondées sur les lois de la nature, si valorisées à l' époque des lumières par les philosophes et les savants. Une époque où la raison regnait et la musique (et aussi les musiciens) ne jouissait pas d'un regard bienveiillant, car on ne pouvait pas expliquer ses règles à partirde la nature (FUBINI, 2002). Rameau a consacré toute sa vie à légitimer ce qu'il savait déjà au moyen de l'expérience et ses éfforts pour rendre la musique une science déductive, à l'image des mathématiques, sont synthétisés par son *Traité* de 1722.

En réalité, dans son œuvre, Rameau utilise peu les termes de théorie musicale et de pratique musicale, il parle parfois de musique théorique et de musique pratique, en opposant la musique spéculative à la musique pratique. Pour lui, en fait, la musique est le sujet, le rapport entre musique et théorie est donc différent de celui qui prévaut dans une théorie musicale où la musique est prise comme objet extérieur disposé devant une pensée. En ce sens, il oppose la musique spéculative à celle qui fait le musicien de pratique, en distinguant musicien pensif et musicien artisan (FUBINI, 2002).

La publication du *Traité* a produit une révolution dans le monde de la musique, à tel point que son auteur a été consideré le Newton de l'harmonie. Il inaugure dans la France des Lumières une époque où les écrivains concèdent à la musique une place active, aussi bien dans les habitudes sociales que dans les débats esthétiques. Jean-François Marmontel (1753) commence son ode à Rameau avec cette comparaison :

> Newton des Sons, astre de l'Harmonie,
> Non, le concours des plus heureux hasards,
> Ne peut fixer la carrière de Arts :
> Tu nous l'apprens : c'est aux mains du Génie,
> A déchirer le bandeau d'Uranie.
> La vérité sur les ailes du tems,
> Vers nous, dit-on, s'avancant d'âge en âge,
> De ses rayons perce enfim le nuage,
> Qui la dérobe à nos esprits flotants.
> Tu la préviens. C'est aux talens sublimes,
> De ses secrets ravisseur orgueilleux,
> A la tirer du fond de ses abymes,
> A l'arracher du sein même des Dieux,
> Rameau paroit et la nuit se dissippe,
> Dans ses accords il surprend leur principe ;
> Et des rayons qu'il en fait rejailli,
> L'art éclairé ne craint plus de faillir.

Les anciens, depuis les Grecs, musiciens et savants, avaient fait le lien entre les proportions mathématiques et les sons engendrés par les cordes vibrantes ou les tuyaux sonores. Cependant les conclusions qu'ils en avaient tirées restaient, quant à l'application à la musique, élémentaires et n'avaient abouti qu'à des notions primaires et à un foisonnement de règles entachées d'empirisme (BAILHACHE, 2001).

Rameau reprend les travaux de ses prédécesseurs, notamment Zarlino et Descartes (dont il a lu le *Discours de la méthode* et le *Compendium musicae*) pour mettre de l'ordre dans les notions éparses dégagées avant lui et faire de l'harmonie une science sur le postulat que "le son est au son ce que la corde à la corde " (DESCARTES, 1987, p.66). On trouve chez Rameau le thème cartésien de rendre raison des choses à travers un principe. À son avis c'est la nature qui fonde sa théorie et lui permet d'affirmer que l'harmonie est la quintessence de la musique, la mélodie ne faisant que découler de l'harmonie ; cette dernière procède d'un principe naturel qui est la résonance du corps sonore enveloppée par sa fondamentale.

L'harmonie est première, car tout corps sonore qui vibre est un ensemble d'harmonies englobées par la note la plus basse, la fondamentale. La mélodie n'en est alors qu'un déploiement horizontal. Cette thématisation rend compatible un accord général, à tel point que Rameau y inclut l'être humain. Pour lui nous sommes nous-mêmes des corps harmoniques. Au nom de cette nature qui englobe la totalité, il va finir par dire que là où la Nature a le mieux explicité sa loi, son principe, c'est dans la musique et que, corrélativement, cette loi découverte par la musique doit valoir pour les autres arts et même pour les autres "discours du savoir"(NICOLAS, 2004, p.64).

Cette façon de penser la musique nous permet d'identifier chez Rameau une problématique nouvelle, propre à l'intellectualité musicale, différemment de la problématique d'une simple théorie musicale. Il entretient à la philosophie alors un rapport très particulier, car selon lui, c'est la musique et non plus la philosophie qui rend compatible les disciplines de la pensée. L'intellectualité musicale "se noue aux mathématiques et à la physique sans se mettre sous leur tutelle ni rivaliser avec elles" (NICOLAS, 2004, p.65).

Rameau refuse les règles éparses que se donne le musicien artisan. Pour Rameau, c'est la raison qui commande l'expérience car celle-ci ne peut rendre raison de la pratique musicienne. L'anti-empirisme de Rameau n'est pas un refus de toute expérience, mais plutôt la critique à fonder sur cette expérience-là toute la pensée théorique. Rendre raison, pour Rameau, c'est rendre intelligible, c'est-à-dire comprendre les règles. La raison pose un principe et il s'agit ensuite de se tenir dans les conséquences de ce dernier.

D'une manière génerale un traité est défini comme l'étude ou l'ouvrage dévelopée sur une science ou un art. Comme l'essai, il fait partie essentiellement du registre didactique et il peut proposer autant un enseignement autant un partage de connaissances en un discours structuré. Vu que les traités cherchent à analyser, ils ont recours à un raisonnement logique. Les ouvrages de cette catégorie tendent à la sobrieté, de façon a toucher le plus grand nombre de lecteurs. Plusiers traités au XVIIIe siècle appartiennent à l'emsemble "littérature d'idées" , ainsi que les essais et les discours, desquels ils se rapprochent (http://www.etudes-litteraires.com/argumentation.php).

D'abord le traité consistait dans la compilation d'œuvres philosophiques, mais il a évoluer vers une réflexion libre ou encore vers un ensemble de réflexions diverses, sans avoir l'intention d'être complète ou achevée. Alors, c'est l'idée elle-même qui devient prétexte à

l'écriture et son énonciation est mise au centre du contrat de lecture. Autrement dit le traité est un genre littéraire qui propose une réflexion et qui confronte des opinions dans quelque domaine que ce soit, exposant un point de vue personnel sur un sujet qu'il ne prétend pas épuiser (http://www.etudes-litteraires.com/argumentation.php).

Dans sa condition d'artiste et théoricien, Rameau cherchait la meilleure forme pour exposer sa vision musicale si mélangée avec sa vision du monde. Son objectif selon Bardez était "la récapitulation d'un état de perfection dans lequel la raison se conjugue à l'expérience" (RAMEAU, 1992, p.12). L'éloquence de son texte est le désir même de simplifier l'intelligence de cette art qui par lui devient science, et c'est à cause de cette préoccupation, qu'il utilise un français structuré et didatique. Comme afirme Kremer :

> Les 'longs discours'et les 'répétitions' ne sont là que comme une garantie de son grand soin pour ne rien laisser échapper dans cette mise au jour des règles et l'établissement des classifications qui sont les siennes (1986, p.27-28).

Rameau utilise l'argumentation directe, les phrases liées et logiques, celles du raisonnement et de la démonstration qui classent les idées et les subordonnés les unes aux autres. Elles sont construites pour prouver, expliquer, mettre en valeur les arguments, pour cette raison elles sont amples et s'enrichissent de subordonnées qui soulignent les causes, les conséquences, le but, les conditions, les oppositions.

Selon Jean-Michel Bardez, qui a écrit la préface de la réedition du *Traité de l'Harmonie* (1992, p.1-17) :

> La volonté du XVIIIe siècle d'éradiquer tout ce qui pourrait contrarier éclate dans le texte ramiste comme celui de Sade…Sade et Rameau veulent convaincre, rendre complice, plutôt (Harmonie réduite, déduite et *séduite*) en supposant acquise, admise, la Règle, en réitérant à l'envi et en se livrant à des apartés philosophiques, à des digressions démonstratives fort longues, qui ponctuent l'emportement minutieux des descriptions 'd'enchaînement' de 'scènes'… Rameau fait glisser l'inadmissible sous le Corps résonant (discours non dépourvu d'ironie)… La parole de ce traité est intraitable. Elle tient en main la jouissance du Corps sonore comme les Philosophes croient tenir celle du corps social… Il faut séduire absolument…Les verbes de commandement, de devoir affleurent dans le texte.

"Fonder" et "fondement" sont deux vocables très utilisés par Rameau. Pour lui, le mot "fondamentale" a une énorme importance, à cet ensemble on doit ajouter le mot "basse" qui dans la sémantique musicale répresente elle-même un fondement. C'est une autre manière de signifier qu'il y a toujours un principe pour guider la logique des choses. On voit ici les thèmes

de la nature et du progrès (bonheur) qui forment l'essentiel de la pensée des philosophes des Lumières, selon Sylvain Menant (2009). Une vision de la nature qui renvoie à la notion d'univers ordonné et à l'idée qu'il y a derrière cet ordre un créateur, une intelligence supérieure. C'est le Dieu de Newton, un être supérieur qui organise cet univers comme remarque Menant (2009, p.3):

> On a l'idée qu'il y a derrière cet ordre de l'univers un créateur, qui n'est pas forcément celui de la Genèse, mais qui est une intelligence supérieure, créatrice, qui a mis tout cela en ordre. C'est le déisme des Lumières, c'est-à-dire le rejet des principales religions révélées, tout en conservant la croyance en un être supérieur.

Selon Bardez la structure du texte de Rameau est la "conséquence de la convergence des pensées d'une époque qui se prolonge jusqu'à nous" (RAMEAU, 1992, p.12).

L'œuvre est divisée en quatre parties que Rameau a appelé livres. Les titres de ces quatre livres sont les suivants: *Du Rapport Des Raisons & Proportions Harmoniques; De La Nature & De La Propriété Des Accords; Et De Tout Ce Qui Peut Servir À Rendre Une Musique Parfaite; Principe De Composition Et Principe d'Accompagnement*.

Les quatre livres se divisent entre la théorie et la pratique. Les deux premiers livres traitent des principes mathématiques sur lesquels Rameau a basé ses théories, ils constituent la partie essentielle de son traité. Il énonce le principe de l'équivalence des octaves, la notion de la basse fondamentale et du renversement des accords, la prééminence de l'accord parfait majeur et, au prix d'une contorsion intellectuelle (une des faiblesses de la théorie), celui de l'accord parfait mineur. Il pose ainsi les bases de l'harmonie classique et de la tonalité d'une manière qui n'est plus empirique.

Les deux derniers livres traitent des règles de composition et de l'art de l'accompagnement. Selon Kremer (1986, p.12) Rameau était tant créateur que pédagogue et son traité a été conçu comme un traité de composition.

Il n'y a pas eu de réédition du *Traité* lui-même, ses fautes ont été corrigées par Rameau dans son *Supplément* qui, ainsi qu'indique son titre, "contient des changements de deux chapitres, et quelques corrections nécessaires" (RAMEAU, 1992). Il a été relié en 1726 avec le *Nouveau Système de musique théorique.*

Le *Traité* de 1722, suivant Kremer (1986, p.15), a révélé le théoricien cartésien qui faisait de la musique une science physicomathématique, ainsi que le compositeur qui cherchait à créer le répertoire du fruit de son imagination à l'aide des formules de sa nouvelle science et encore l'esthéticien qui répondait aux polémiques de son temps.

2 TRADUIRE

2.1 LA TRADUCTION SELON ANTOINE BERMAN

Le traducteur et théoricien Antoine Berman, dans son oeuvre *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999), présente sa critique des théories traditionnelles de la traduction en Occident, qui considèrent l'acte de traduire comme une restitution embellissante et esthétisante du sens. Il attire l'attention au fait que la traduction occidentale est ethnocentrique, culturellement parlant, hypertextuelle, littérairement parlant, et platonicienne, philosophiquement parlant. En opposition à cette vision et à partir de la notion de *lettre* d'un texte, le théoricien propose une traduction éthique, poétique et pensante.

Berman (1999), à travers l'analyse de quelques traductions célèbres, critique les théories traditionnelles, en refusant l'image canonique de la traduction vue comme un acte servil par rapport au sens. Cette vision traditionnelle de la traduction néglige l'importance du jeu des signifiants, elle néglige aussi la combinaison des sons, des rythmes et des polysémies dans les choix que font les auteurs et les poètes de certains mots pour composer un sens voulu.

Selon l'auteur la traduction traditionnelle – une réalité encore de nos jours – est ethnocentrique, sous le point de vue culturel, puisqu'elle transforme le divers en familier, tout ramenant aux normes et valeurs de la culture d'arrivée. Elle est aussi hypertextuelle, sous le point de vue littéraire, dans la mesure où les changements textuels, généralement réalisés pour rendre le sens plus clair, impliquent en des modifications qui dépassent les limites posés par le texte original. Et, finallement, elle est platonique, sous le point de vue philosophique, vu qu'elle essaye de dissocier, dans un texte, le sens de sa lettre, le contenu du signifiant, ou, en d'autress termes, de séparer l'esprit et le corps (BERMAN, 1999, p.26-30).

Au contraire d'un texte technique qui vise transmettre un message, une œuvre est manifestation et non seulement communication, elle "ouvre à l'expérience d'un monde" (BERMAN, 1999, p. 70). Comme un texte n'est jamais seulement un message, la traduction littéraire n'a pas le seul but de communiquer le sens, ni doit être une recherche d'équivalents. Si le traducteur élimine ou diminue l'étrangeté du texte original, pour faciliter, par exemple, l'accès du lecteur à une oeuvre et privilégier le public au dépit du texte, il trahit tous les deux, car le

texte traduit ne manifeste plus l'oeuvre originale et le lecteur n'a pas la possibilité de réellement la connaître (BERMAN, 1999, p.72).

Berman attire l'attention sur une autre façon de traduire les œuvres littéraires, notamment la poésie et la prose, traduction qu'il appelle éthique, poétique et pensante. Telle traduction doit acueillir l'étranger dans la langue cible, "au lieu de le repousser ou de chercher à le dominer ", elle doit "ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue" (BERMAN, 1999, p. 75). Étant donné que la traduction des oeuvres exige une haute systématicité, une visée éthique de la traduction se construit sur deux aspects fondamentaux: "la fidélité et l'exactitude" (BERMAN, 1999, p.74). Ceux deux mots définissent un état de passion, une forme de voir le monde, l'existence et l'autre. " L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre " (BERMAN, 1999, p.74).

À cela s'ajoute que Berman voit le texte "en tant qu'il est *lettre*" (1999, p. 25). On peut comprendre la *lettre* comme la systematisation stylistique de l'œuvre, sa poétisation, comme le corps matériel du texte, sa grandeur terrestre. Elle n'est pas tout simplement le mot, mais le lieu choisi par l'auteur pour accueillir le sens de ses intentions. La *lettre* c'est le texte corporifié et c'est à la *lettre,* et non au sens, qu'un traducteur devrait être fidèle et exact. En effet, elle contient à la fois le particulier, ce qui est propre à l'auteur, et l'universal, ce qui évoque des sensations communnes à toutes les personnes, la traduisibilité de l'œuvre. La *lettre* serait "une réalité charnelle, tangible, vivante au niveau de la langue" (BERMAN, 1999, p. 76).

Berman propose une analytique positive qui respecte la *lettre,* par moyen d'une destruction systématique des théories régnantes de la traduction. Le travail éthique de traduction serait en opposition à la figure traditionnelle de la traduction en occident (BERMAN, 1999, p. 26). Il est vrai qu'aucune traduction est libre d'éléments ethnocentriques ou hypertextuels, mais Berman considère qu'il faut situer la part où ces éléments sont nécessaires et où ils ne le sont pas.

Pour faire un repérage des éléments qui forment un tout systématique, dont la fin est la destruction de la lettre au profit du sens, Berman propose une analyse de treize tendances déformantes de l'acte de traduire: la rationalisation, la clarification, la clarification, l'ennoblissement, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes, la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction

des locutions et l'effacement des superpositions de langues. On ne va pas approfondir la définition de chacune de ces tendences déformantes, elles seront reprises lors de l'analyse de notre traduction.

2.2 LE TRAJET DE LA TRADUCTION

Dans son livre *Pour une critique des traductions: John Donne*, Berman (1995) propose un trajet analytique pour faire la critique des traductions qui peut, à notre sens, également être appliquée dans le processus traductif. Ce trajet analytique, adapté au processus traductif, commence avec la lecture de l'original pour aborder, ensuite, les moments fondamentaux de l'acte traductif lui-même.

Le trajet analytique, d'après Berman, commence avec la lecture et la relecture de l'original, lecture que tout traducteur, on suppose, fait avant de commencer à traduire. Les lectures de l'original deviennent une sorte de pré-analyse textuelle, de repérage de tous les traits stylistiques qui personnalise l'écriture et la langue de l'original:

> …la lecture s'attache à repérer tel type de forme phrastique, tel type signifiant d'enchaînement propositionnels, tels type d'emplois de l'adjectif, de l'adverbe, du temps des verbes, des prépositions, etc. Elle relève, bien sûr, les mots récurrents, les mots clefs. Plus globalement, elle cherche quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité (BERMAN, 1995. Pg 67).

Traduire exige aussi des lectures vastes et diversifiées, c'est-à-dire, des lectures collatérales, telles que des autres œuvres de l'auteur, des travaux divers sur l'auteur et des études sur son époque. Ce sont des lectures libres qui ne disent pas nécessairement ce que le traducteur doit faire, mais qui peuvent aider a construire une pré-analyse de l'œuvre en question. Berman (1995, p. 68) les appelle "l'étayage de l'acte traductif".

Berman rapelle encore que toute traduction est régie par un projet, soit-il explicité par le traducteur ou pas. Le projet de traduction serait la manière par laquelle le traducteur, après se confronter à l'œuvre, choisirait de traduire le texte. Le projet est articulé sur la position traductive du traducteur et sur des exigences spécifiques, imposées par l'œuvre qui sera traduite. La position

traductive est définie par le théoricien comme la conception et la perception historique, sociale, littéraire et idéologique du traducteur sur la traduction et l'écriture littéraire (BERMAN, 1995, p.74-75).

Par la suite la position traductive et le projet de traduction sont pris dans un horizon, appelé par Berman d'horizon du traducteur. En prêtant ce concept de l'herméneutique moderne, l'auteur définit l'horizon traductif "comme l'ensemble de paramètres linguistiques, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentiment, l'action et la pensée du traducteur" (BERMAN,1995, p. 79). La notion d'horizon possède une double nature, il s'agit des limites du traducteur. D'une part, il y a le pourquoi de se mettre en action traductive, le sens de son choix pour un texte déterminé. D'autre part il y a "ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées", son espace fermé (BERMAN, 1995, p. 80-81).

La posture éthique du traducteur consisterait à respecter l'original d'une manière ponderée, dans un équilibre entre le respect à la lettre et la liberté nécessaire pour faire de la traduction un texte véritable. Or, pour assurer un résultat éthique, selon Berman, il faut que le traducteur analyse lui-même sa posture traductive, en comprenant le système de déformation inhérent à sa pratique, à ses choix linguistiques et littéraires, qui opère d'une façon inconsciente. À travers l'analyse de son travail le traducteur explicite ses choix, prend conscience de ces motivations et peut elaborer une critique à son propre travail.

L'étape concrète et décisive de la critique des traductions est la confrontation de l'original et de sa traduction qui s'opère, d'après le théoricien, sur un "quadruple mode" : premièrement on doit fairer la confrontation des éléments et passages sélectionnés dans l'original avec les éléments et passages correspondants dans le texte traduit. Ensuite, une "confrontation inverse des 'zones textuelles' jugées problématiques ou, au contraire, accomplies, de la traduction avec les 'zones textuelles' correspondantes de l'original" (BERMAN, 1995, p.85-86).

Pour terminer, le traducteur doit confronter la traduction avec son projet pour faire "apparaître le 'comment' ultime de sa réalisation, lié, en dernière analyse, à la subjectivité du traducteur et ses choix intimes", ainsi que "ses conséquences : ce que le projet a 'donné'"(BERMAN, 1995, p.86).

3 LA PRÉFACE

3.1 LA TRADUCTION

Os escritos que nos restam dos Antigos nos fazem ver muito sensivelmente que somente a razão lhes propiciou os meios de descobrir a maior parte das propriedades da Música. No entanto, embora a experiência nos faça ainda aprovar a maioria das regras que eles nos deram, se negligencia hoje todas as vantagens que se poderia tirar dessa razão, em favor de uma experiência de simples prática.

Por mais progresso que a música tenha feito até o momento, parece que o espírito foi menos curioso de lhe aprofundar os verdadeiros princípios, à medida que o ouvido se tornou sensível aos maravilhosos efeitos dessa Arte; de modo que se pode dizer que a razão perdeu seus direitos, enquanto a experiência adquiriu alguma autoridade.

Se a experiência pode nos prevenir sobre as diferentes propriedades da Música, ela no entanto sozinha não é capaz de nos fazer descobrir o princípio dessas propriedades com toda precisão que convém à razão. As conseqüências que dela se tira são seguidamente falsas, ou no mínimo nos deixam numa certa dúvida, que não cabe senão à razão dissipar. Por exemplo, como poderíamos provar que a nossa música é mais perfeita que a dos Antigos, já que ela não nos parece mais suscetível aos mesmos efeitos que eles atribuíram à deles? Isso equivaleria a dizer que, quanto mais as coisas se tornam familiares, menos elas causam surpresa e que a admiração em que elas podem nos lançar na sua origem, degenera insensivelmente à medida que nós nos acostumamos a elas, e se torna, por fim, um simples divertimento? Isso seria, quando muito, supor a igualdade e não a superioridade. Mas, se pela exposição de um princípio evidente, do qual se tira em seguida conseqüências justas e certas, se pode fazer ver que nossa música está no seu último grau de perfeição, e é preciso que os Antigos tenham atingido essa perfeição (pode-se ver sobre esse assunto o capítulo XXI do segundo livro), saberemos então, em que nos apoiarmos, sentiremos bem melhor a força da reflexão precedente; e sabendo por esse meio os limites da Arte, a ela nos entregaremos de bom grado. As pessoas de um gosto e de um gênio superior nesse gênero, não temerão mais a falta dos conhecimentos necessários para serem bem sucedidas. Em poucas palavras, as luzes da razão, dissipando assim as dúvidas em que a

experiência pode nos mergulhar a todo o momento, serão garantias certeiras do sucesso que se poderá esperar nessa Arte.

Se os músicos modernos (quer dizer, depois de Zarlino*) tivessem se aplicado, como fizeram os antigos, em dar razão àquilo que eles praticam, eles teriam acabado com muitos preconceitos que não lhes são vantagem, e isso os teria feito até mesmo abdicar daqueles pelos quais ainda estão tomados e dos quais têm muita dificuldade em se desfazer. A experiência é para eles muito favorável, ela os seduz, de alguma maneira, já que ela é a causa do pouco cuidado que eles tomam em se instruir a fundo sobre as belezas que ela os faz descobrir a cada dia; seus conhecimentos são próprios apenas a eles mesmos, eles não têm o dom de comunicá-los e como não se apercebem disso, ficam freqüentemente mais espantados por não serem entendidos, do que por não se fazerem entender. Essa censura é um pouco severa, eu o confesso; mas eu a faço tal como eu mesmo talvez ainda a mereça, apesar de tudo que eu pude fazer para dela escapar. De qualquer maneira, o que eu gostaria é que ela pudesse produzir sobre eles o efeito que produziu sobre mim. E é principalmente também para reavivar essa nobre emulação que reinou outrora, que eu corri o risco de participar ao público minhas novas pesquisas, em uma Arte à qual eu me empenho em dar toda a simplicidade que lhe é natural, afim de que o espírito conceba as propriedades dela, tão facilmente quanto o ouvido as sente.

*Zarlino, autor célebre na música, que escreveu à, aproximadamente, 150 anos; e do qual se encontra apenas cópias muito fracas, nas obras que apareceram depois das suas, sobre o mesmo assunto.

Um só homem não é capaz de esgotar uma matéria tão profunda como essa; é quase impossível que ele não se esqueça sempre de alguma coisa, apesar de todos os seus cuidados; mas pelo menos, as novas descobertas que ele pode juntar às que já apareceram sobre o mesmo assunto, são também estradas abertas para os que podem ir mais longe.

A Música é uma ciência que deve ter regras certas, essas regras devem ser tiradas de um princípio evidente e esse princípio não nos pode ser conhecido sem o socorro dos matemáticos. Também devo confessar que, não obstante toda experiência (que eu pude adquirir) que me pôde ser adquirida na música, por tê-la praticado durante um período de tempo bastante longo, não foi, no entanto senão pelo socorro da Matemática que minhas idéias se desenvolveram, e que a luz sucedeu a uma certa obscuridade, da qual eu não me apercebia antes. Se eu não soubesse fazer a diferença entre princípio e regra, logo esse princípio se ofereceu a mim com tanta simplicidade quanto evidência; as conseqüências que ele me forneceu em seguida me fizeram conhecer nelas

igualmente as regras, que devem se relacionar por conseqüência a esse princípio. O verdadeiro sentido dessas regras, suas justas aplicações, suas relações e a ordem que elas devem ter entre elas (a mais simples, servindo sempre de introdução a menos simples e assim gradualmente) enfim, a escolha dos termos, tudo isso, digo eu, que ignorava antes, se desenvolveu em meu espírito com tanta nitidez e precisão que não pude me impedir de convir que seria de se desejar (como me diziam, que um dia eu aplaudiria a perfeição da nossa Música moderna) que o conhecimento dos músicos desse século respondesse às belezas de suas composições. Não é suficiente, portanto, sentir os efeitos de uma Ciência ou de uma Arte, é preciso além disso concebê-las de modo que se possa torná-las inteligíveis. E foi principalmente a isso que eu me apliquei no corpo dessa obra, que distribuí em quatro livros.

O PRIMEIRO contém um resumo da relação dos Sons, das Consonâncias, das Dissonâncias e dos Acordes em geral. O princípio da Harmonia nele se faz conhecer em um Som único e as suas propriedades, as mais essenciais, nele são explicadas. Veremos, por exemplo, como esse Som único engendra, por sua primeira divisão, um outro, que é a Oitava, e que parece ser um com ele; como ele se apropria em seguida dessa oitava para formar todos os Acordes; que todos esses acordes não são compostos senão desse princípio, de sua Terça, de sua Quinta e de sua Sétima; e que é a força da Oitava que origina toda a diversidade à qual esses Acordes são suscetíveis. Nele se encontra ainda várias outras propriedades, na verdade menos interessantes para a prática, mas necessárias, porém, para nos conduzir; o essencial sendo demonstrado de uma maneira bastante simples.

O SEGUNDO LIVRO olha igualmente a teoria e a prática. O princípio é nesse momento representado na parte da Música que se chama **Baixo**, a qual se acrescenta o epíteto de **Fundamental**. Todas as suas propriedades e as dos Intervalos, dos Acordes e dos Modos que dele dependem unicamente, nele são explicadas. Nele falamos também de tudo que pode servir para tornar uma música perfeita na execução. Lembramos para esse efeito, quando é apropriado, as razões do Livro precedente, a experiência e a autoridade dos melhores autores nesse gênero, sem todavia os poupar, quando eles tenham se enganado; pois nas novidades que se encontrará nele, esforçamo-nos para satisfazer os sábios, pela razão; os que não se relacionam senão com seu ouvido, pela experiência e aqueles que têm muita condescendência com as regras de seus mestres, descobrindo os erros que elas podem conter. Enfim, procura-se preparar o leitor para

receber sem constrangimento as regras que nele são prescritas, e que se encontram deduzidas por ordem e mais adiante nos Livros seguintes.

O TERCEIRO LIVRO inclui um método particular para aprender a Composição em muito pouco tempo ; a prova já foi feita. Mas como não nos deixamos persuadir em semelhante caso senão por nossa própria experiência, eu guardarei silêncio sobre isso e me contentarei em rogar às pessoas, a quem esse método não será familiar, de ver os frutos que se pode dele tirar, antes de combatê-lo. Tal como quem quer aprender não sofre tanto com a maneira pela qual está sendo instruído, desde que seja bem sucedido.

Ainda não se viu regras que ensinem a Composição na perfeição que ela está hoje; não existe mesmo um hábil homem nesse gênero, que não confesse sinceramente que ele deve quase todos os seus conhecimentos à sua experiência somente; e quando ele quer propiciá-los aos outros, se encontra seguidamente constrangido em acrescentar às suas lições esse provérbio familiar aos músicos: *cætera docebit usus*. É verdade que há certas perfeições que dependem do gênio e do gosto, as quais a experiência é ainda mais vantajosa que a ciência mesmo. Mas isso não impede que um perfeito conhecimento não deva sempre nos clarear, com receio de que essa experiência nos engane; quando isso não seria senão para saber aplicar ao seu verdadeiro princípio, novidades que ela pode nos fazer produzir. Aliás, esse perfeito conhecimento serve para colocar em obra o gênio e o gosto, que sem ele tornam-se seguidamente talentos inúteis. Foi por isso que eu acreditei dever procurar os meios de propiciar mais facilmente e mais prontamente essa perfeição, a qual não se pôde ainda atingir senão por uma experiência de simples prática, dando de início um entendimento racional, preciso e evidente de toda a Harmonia, somente pela exposição de três Intervalos, de onde se formam dois Acordes principais e toda Progressão do Baixo Fundamental que determina ao mesmo tempo aquela das outras partes. De modo que somente desse entendimento que se pode adquirir na primeira leitura desse livro, depende todo o resto, como é fácil de se esclarecer.

1.Que a prática ensine o restante. Tradução de Marcos Holler. Que la pratique enseigne ce qui reste. Tradução Claudia Borges de Fáveri.

O QUARTO LIVRO contém regras de Acompanhamento, tanto para o cravo quanto para o órgão; em que a posição da mão, o arranjo dos dedos e tudo que pode servir para adquirir a prática o mais prontamente possível, se encontra deduzido.

A essência dessas regras pode igualmente servir para os instrumentos com os quais se acompanha aproximadamente da mesma forma que com o cravo.

Esses dois últimos livros têm muita relação entre si; porque eles serão igualmente úteis às pessoas que querem se ligar apenas à prática da Composição ou à do Acompanhamento; e não fará mal consultar o segundo Livro, se não se quer ignorar nada, suposto que eu nada tenha esquecido. Pois eu não duvido que ainda se possa fazer melhor, apesar do cuidado que tomei de nada deixar escapar, como meus longos discursos e minhas repetições bem o provam. Defeito que vem tanto da minha atenção em tornar as coisas claras e inteligíveis, quanto da fraqueza do meu gênio. Quanto ao primeiro Livro, ele é, de qualquer maneira, inútil para a prática, e dele se fará o uso que se julgar apropriado, não o tendo colocado no topo desse Tratado senão como demonstração de tudo que ele contém tocante à Harmonia.

Como não me foi possível, para satisfazer ao meu uso, ver impressa essa obra, eu fui obrigado a relê-la com um maior cuidado, e achei que devia fazer nele algumas mudanças e algumas correções necessárias, que se encontrará no final em um Suplemento. Eu coloquei no começo dois Índices; um das matérias desse Tratado; outro, contendo uma Explicação de Termos, cujo entendimento é necessário, para servir de introdução a toda essa obra, que eu dedico ao público.

As citações de Zarlino em suas Instituições Harmônicas, são da impressão de Veneza ano 1573.

3.2 ANALYSE DE LA TRADUCTION

Le Traité de l'Harmonie de Rameau n'a jamais été traduit au Brésil, sa préface non plus. À travers la préface, Rameau présente et justifie la publication de ses recherches, de ses idées et de sa vision du monde sous forme d'un traité. Traduire sa préface c'est le premier pas vers le contenu de l'œuvre de référence du tonalisme[3] et la forme d'écrire d'un musicien-philosophe du XVIIIe siècle.

[3] Système musical dominant en Occident jusqu'à nos jours.

Dans ce chapitre nous faisons une analyse des élements centraux de ce projet de traduction, en mettant en relief, pour ce faire, les caractéristiques de la préface de Rameau, les aspects lexicaux, de ponctuation et d'orthographe de la traduction et de l'original . En considérant ce qui a été exposé, nous allons aussi justifier nos choix, sous la conception éthique sistématisée par Berman dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999) et *John Donne: pour une critique des traductions* (1995).

Soucieuse d'éviter de dissocier d'un fond d'idées une forme qui ne serait que son habillage, dans la mesure de nos possibilités, notre objectif principal a été de reproduire dans la traduction de la préface du *Traité* la façon dont Rameau structure sa pensée à travers l'articulation des concepts et de son style personnel d'argumentation. À cette fin, dans notre traduction, nous avons cherché à être le plus proche possible de la langue d'origine.

À l'horizon de ce travail on trouve la question du genre, l'importance d'une poétique de la prose, situés ici dans une écriture philosophique conceptualisante, vu que chaque œuvre en prose a son propre rythme ou même plusieurs rythmes. Le traducteur qui ne s'aperçoit pas de l'importance du rythme du texte peut le briser. En changeant la ponctuation des phrases, les symétries et les contrastes il impose un mouvement différent au discours et modifie le style de l'auteur. Quand il s'agit d'un rythme mimique de la phrase, sa destruction aboutit à la perte de la musicalité et même du sens de la prose originale (BERMAN, 1999, p. 61).

Le sous-texte constitue l'une des faces de la rythmique et de la signifiance de l'œuvre. Tout au long du récit il y a des signifiants-clés qui s'enchaînent et forment des réseaux d'un texte sous-jacent. Les œuvres ont un systématisme formé non seulement par les signifiants, mais aussi par certains types de phrases ou de constructions, comme un temps verbal spécifique ou les phrases subordonnées. C'est Antoine Berman qui nous rappelle que "[l]a traduction qui ne transmet pas de tels réseaux détruit l'un des tissus signifiants de l'œuvre" (BERMAN, 1999, p.62). Suivant Berman (1999, p.63-64), une bonne traduction demande l'analyse textuelle afin de révéler le systématisme propre au texte en question. Sans le respect pour ces constructions les systématismes de l'auteur sont perdus.

La destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents ainsi que la destruction des systématismes sont des tendences déformantes de l'acte de traduire, selon Berman (1999).

Pour mieux analyser le style de Rameau il a fallu commencer par des aspects concernant la matérialité de la typographie. La ponctuation est liée à l'image de la langue qui ont de celle-ci les écrivains de diverses époques, elle présente souvent des indices sur l'identité des auteurs. Une recherche sur la ponctuation devrait aider le traducteur à établir un texte aussi scrupuleusement qu'il est possible, ainsi que rendre ce texte accessible au lecteur moderne.

Après une brève étude sur le rôle de l'orthographe et de la ponctuation à l'époque de l'auteur, nous n'avons pas trouvé beaucoup de difficultées à traduire les mots écrits en ancien français, comme les verbes[4] et les noms en oit[5] (pourroit, connoissences, seroit, paroît) ou en z (attribuez, proprietez), ni à comprendre l'accentuation ou le manque d'accentuation de quelques mots (lumieres, familieres, avouë).

À partir de la Renaissance et même avant, au Moyen Âge, les modifications de la langue française sont dues à des spécialistes de la langue, à des écrivains et aussi à des utilisateurs particuliers de la langue écrite, comme les praticiens des écritures judiciaires et beaucoup aux imprimeurs. Ces derniers ont fait naître la notion d'orthographe en France (GILMONT, 2004).

En ce qui concerne la ponctuation on peut dire que jusqu'au XIX[ème] siècle les personnes lisaient en oralisant et la ponctuation était tenue comme un auxilaire de la lecture à haute voix ; son rôle second, entre autres, était de participer à la transmission du sens. C'est dans la veine prosodique que la ponctuation prend place dans les grammaires du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. Selon Grimarest (1708), dans son *Traité du Récitatif: dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation & dans le chant*, c'est la ponctuation

> … qui regle les silences nécessaires pour détacher les expressions, qui forment un discours ; de maniere que l'Auditeur puisse plus aisement entendre le sens qu'elles rendent : & pour donner à celui qui prononce le tems de reprendre son haleine à les endroits où le sens de l'Auteur ne soit point interrompu. (p.72)

Cette ponctuation orale était un système dont les règles étaient relativement bien définies et qui, pour aider le lecteur, tendait à valoriser la sobriété, le respect de l'unité de la pensée totale et la clarté d'énonciation pour éviter la signification incertaine ou équivoque (BEAUZÉE, 1767). Malgré le désirs d'uniformisation, personne ne ponctuait pareil. Grimarest (1708)

---

[4] On peut encore remarquer que certains verbes n'étaient pas conjugués comme nous le faisons aujourd'hui, et n'étaient même pas conjugués d'une manière uniforme. C'est le cas notamment de pouvoir, prendre et ouïr.

[5] Voltaire a fait adopter l'orthographe **ai** au lieu de **oi** (françois, anglois) et ad onné aux verbes leurs désinences modernes, ois devenant ais, comme j'estois, je feroi et je finirois (DIDOT, 1868, p.156).

reconnait ce fait, en écrivant: "Chaque auteur a sa maniere de ponctuer" (p. 68). La ponctuation devient alors affaire de nuances sémantiques et stylistiques.

Nous voyons le style de Rameau comme la dimension sensible du texte où se rencontrent, conditionnés l'un par l'autre, un mode de penser et une communication séductrice. Il faut donc, examiner la logique du texte comme un tout, identifier les différents moments du discours et la manière qu'ils s'entremêlent, ainsi que scruter la ponctuation et l'organisation matérielle de la phrase pour déchiffrer les représentations du texte sous-jacent.

On connait toutefois les incertitudes de saisir, aujourd'hui, la conception syntatique et la ponctuation d'un texte d'une époque passé. Borges de Faveri (2008), dans son article *O problema da temporalidade em tradução*, remarque que la traduction est toujours un passage du passé au present et que le traducteur appartient à une époque determinée de laquelle sa perception est imbue. C'est l'appréhension d'un texte ancien par un lecteur contemporain.

En réalité c'est la question d'une double traduction qui est ici posée: d'une langue dans une autre, d'une époque dans une autre. L'acte traductif peut supposer, alors, une recréation du texte. À cette fin il doit faire des choix personnels et parfois plus ou moins arbitraires, pourvu qu'il puisse les justifier. D'après Borges de Faveri (2008, p.5), au lieu d'une pratique archaïsante qui privilégie l'origine, le traducteur peut faire une actualisation pour possibiliter la survie du texte original :

> Da mesma maneira que o historiador deve buscar esse momento de legibilidade histórica, sintetizado na imagem, o tradutor é aquele que busca o momento da traduzibilidade de um texto. Como o historiador, ele deve executar uma atualização. O que faz o tradutor é então possibilitar uma sobrevida do original, pois que o recria.

On peut parler de principes et de règles de ponctuation dans la mesure où un certain nombre de conventions se sont imposées au fil des époques. Il faut toutefois préciser que plusieurs pratiques différentes cohabitent. Si la ponctuation est aussi une marque de style, il arrive souvent, d'ailleurs, que plusieurs choix soient possibles en un point précis du texte.

Dans la préface de Rameau, on peut voir la phrase comme l'unité constituante élémentaire du mouvement de sa pensée, elle doit être vue à la fois dans ses combinaisons de signifiants, dans la fidélité de son rythme au sens qu'elle promeut et dans son pouvoir de

représentation d'un acte de communication, où le lecteur verra se réactiver l'image d'un sujet sûr de sa mission pédagogique, parfois inséparable d'un destinataire inscrit dans le texte.

Quoique à cette époque le mot *phrase* annonce déjà la valeur de type qui lui sera progressivement attachée au XVIII[e] siècle, elle (la phrase) ne désignait pas ce que nous mettons aujourd'hui sous ce vocable, en réalité elle visait ce que nous nommons expressions, locutions, membres de période ou encore propositions. L'ancienne ponctuation a pour unité syntaxique non la phrase telle que nous la comprenons, mais la période ou l'unité de pensée totale. Ce qu'explique une certaine ponctuation moyenne employée à l'intérieur du paragraphe pour diviser une période en membres. Toutefois, nous utilisons l'expression phrase, comme un élément porteur de forme-sens, pour définir cette unité du discours.

Chercher dans la phrase de Rameau un principe directeur de son style c'est contribuer à décrire la forme-sens qui naît d'un désir de communiquer les fruits de sa recherche sur la musique moderne. Cette phrase est celle des philosophes du XVIII[e] siècle : structurée, souvent percutante, qui s'adresse à la raison et à l'esprit. Tantôt, c'est une phrase incisive, apte à l'ironie. Comme dans cette période où les mots et les expréssions soulignés sont fondamentales à cette fin ironique, ils forment le réseau signifiant sous-jacent de l'esprit des Lumières préservé dans la traduction, vu que "c'est le sous-texte, qui, constitue l'une des faces de la rythmique et de la signifiance de l'œuvre" (BERMAN, 1999, 61) :

> On y parle aussi de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite dans l'execution : On y rappelle pour cette effet , lorsqu'il est à propos , les raisons du Livre précedent , l'experience , & l'autorité des meilleurs Auteurs en ce genre , sans les épargner néanmoins , lorqu'ils ont pû se tromper ; car dans le nouveautez qu'on y trouvera , on tâche de satisfaire les sçavans , par la raison ; ceux qui ne s'en rapportent qu'à leur oreille , par l'experience ; & ce qui ont trop de condescendence pour les regles de leurs Maîtres , en leur découvrant les erreurs qu'elles peuvent contenir.

> Nele falamos também de tudo que pode servir para tornar uma música perfeita na execução. Lembramos para esse efeito, quando é apropriado, as razões do Livro precedente, a experiência e a autoridade dos melhores autores nesse gênero, sem todavia os poupar, quando eles podem ter se enganado; pois nas novidades que se encontrará nele, nos esforçamos para satisfazer os sábios, pela razão; os que não se relacionam senão com seu ouvido, pela experiência e àqueles que têm muita condescendência com as regras de seus mestres, descobrindo os erros que elas podem conter.

Tantôt, c'est une phrase logique, adaptée à la démonstration et à l'argumentation où la disposition des phrases suggèrent une politique de communication calculée des idées successives :

> Le principe de l'Harmonie s'y découvre dans un Son unique, & ses proprietez les plus essentieles y sont expliquées : On y voit , par exemple , comment par sa premiere division ce Son unique en engendre un autre , qui en est l'Octave , & qui semble ne faire qu'un avec lui ; Comment il s'approprie ensuite cette Octave pour former tous les Accords ; Que tous ces Accords ne sont composez que de ce principe , de sa Tierce , de sa Quinte , & de sa septiéme ; Et que c'est la force de l'Octave que naît toute la diversité dont ces Accords sont susceptibles.

> Nele o princípio da Harmonia se faz conhecer em um Som único e suas propriedades mais essenciais são explicadas. Veremos, por exemplo, como esse Som único engendra, por sua primeira divisão, um outro, que é a Oitava, e que parece ser um com ele; como ele se apropria em seguida dessa oitava para formar todos os Acordes; que todos esses acordes não são compostos senão desse princípio, de sua Terça, de sua Quinta e de sua Sétima; e que é a força da Oitava que origina toda a diversidade da qual esses Acordes são suscetíveis.

Notre traduction a cherché à mantenir les différents tons utilisés par Rameau dans ces deux moments du discours, afin d'assurer dans la traduction l'aspect hétérogène de l'original. Selon Berman l'œuvre en prose est presque toujours hétérogène et le traducteur a tendance "à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers"(1999, p. 60). À notre avis il faut garder la disposition et la structure des phrases, ainsi que le lexique propre de l'auteur. Comme dans la seconde période sélectionnée où Rameau résume plusieurs chapitres en quelques mots pour exposer le contenu du premier livre du *Traité*. Il faut mantenir dans la traduction les conjonctions "et"(e), "que"(que), les adverbes "comment"(como), "ne que" (senão) et bien sûr la pontuaction de l'original pour préserver le systématisme de l'oeuvre.

Cette période, comme d'autres passages du texte, est marquée par l'utilisation de la conjonction *et*, qui auparavant était invariablement rendue par le signe typographique & (esperluette), précédé d'une virgule lorsque les termes qu'elle assemblait étaient accompagnés de phrases incidentes. Sa répétition dans l'original est, à notre avis, un effet de complément et renforcement voulu, en outre, elle marque un rythme particulier. Chacun d'eux peut se lire comme une reprise de parole, pédagogique et réflexive. Le texte adopte des phrases subordonnées et coordonnées et l'utilisation de ce type de construction révèle un des systématismes de l'auteur.

Nous avons mantenu toutes les conjonctions & (et), mais nous les avons remplacées, en portugais, par *e*, nonobstant nous avons préservé la virgule précedante seulement dans le cas d'existence d'une pause entre les deux membres de la phrase dans l'original. Autrement, elle a été éffacée pour ne pas briser le rythme de la phrase.

Il faut remarquer que le pronom "y" n'a pas toujours la même traduction en portugais, pour cette raison, dans cette même période supra-citée, parfois nous l'avons traduit comme "nele" et parfois il n'a pas été traduit. Sa répétition pourrait aboutir à une traduction littérale et compromettre le sens et le style du texte traduit. Pour une raison similaire le pronom "en" n'a pas été traduit en "qui en est l'octave", on n'utilise pas cette construction en portugais.

Le déplacement de la position des conjonctions ou ses suppressions, ainsi que l'altération de la ponctuation peut produire le changement de rythme et la rationalisation du texte. Selon Berman (1999, p. 53), la grande prose, le roman, la lettre, l'essai ont une structure en arborescence qui est opposée à la logique linéaire du discours en tant que discours :"La prose comporte par essence une part *broussailleuse*, au-delà même du phénomène de l'arborescence syntaxique". La rationalisation ramène l'original de son arborescence à la linéarité. Dans la logique rationalisante les phrases et séquences de phrases sont re-composées de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours. En effet, la ponctuation d'une phrase est établie en fonction de sa construction, du sens que l'on veut lui donner et du style souhaité. Les déformations, telles que la rationalisation, peuvent aboutir à la destruction des systématismes du texte.

Pour mieux comprendre la constitution du texte au XVIII siècle, il faut mettre en évidence l'importance et la définition des signes de ponctuation. À propos de l'utilisation de la virgule Restaut (1730, p. 296-297) explique :

> Il paroît inutile d'expliquer en détail quels sont les endroits d'une periode où l'ont peut se reposer, & où par conséquent il faut mettre la virgule. On les connoître aisement, pour peu que l'on fasse d'attention à ce qu'on lit, ou à ce qu'on écrit. Nous observions seulement que les Conjunctions &, ni, ou, comme, & quelques autres tienent lieu de la virgule, quand les termes qu'elles assemblent sont simples & courts… mais on met la virgule avant ces Conjunctions, si les termes qu'elles assemblent sont accompagnés des circonstances ou de phrases incidentes…

Selon Restaut (1730) on utilise le "Point avec la Virgule" pour séparer les principaux membres d'une période quand ils sont longs et renferment d'autres membres ou parties séparées

par des virgules ou, encore, "… pour distinguer certaines phrases ajoutées aux précedentes, de maniere qu'elles servent à les expliquer, ou qu'elles en dépendent pour leur régime, & qu'ainsi elles sont comme de nouvelles parties"(p. 297).

Par la suite les deux points marquent un plus grand repos que le point avec la virgule "& servent à distinguer des phrases ou membres qui supposent les premiers sans en dépendre absolument : en sorte que le sens de ce qui précede les deux Points est fini, & que ce qu'on ajoute ensuite, n'est que pour l'étendre ou l'éclaircir" (RESTAUT, 1739, p. 297)[6].

Quant à l'utilisation du point, Restaut affirme qu'on doit le mettre à la fin d'une phrase ou d'une période dont les sens est complètement fini et lorsque ce qui la suit en est indépendant. Au sujet de la définition de ces signes de ponctuation Grimarest (1708) est plus succint :

> [e]n établissant pour principes, que le Point marque la plus longue pause: que le deux Points demandent un moindre repos : que le Point avec la Virgule veut plus de silence, que la virgule, dont la pause est presque imperceptible (p. 70).

À cela s'ajoute que le point-virgule s'appelait anciennement *periodus* et terminait un paragraphe. À l'origine il était un signe fort de ponctuation, après lequel, au XVIIIe siècle, certains écrivains apposaient une majuscule. Les deux-points suivi de majuscule, courant au XVIIe siècle, jouaient comme une variante forte du point-virgule (ou version faible du point) et non comme le connecteur à effet d'annonce qu'il est devenu tardivement. Au long du XVIIIe siècle, avec les points et/ou les deux-points suivi de majuscule, se dessine une évolution vers une maîtrise énonciative plus serrée de la phrase.

Pour ne pas confondre le lecteur contemporain, dans notre traduction nous avons remplacé le deux-points suivi de majuscule (on les voit nombreuses dans les passages sélectionnées) et parfois le point-virgule (lorsqu'il est suivi aussi de la majuscule) par le point ; vu qu'ils ont aujourd'hui , au millieux de la phrase, la même fonction qui avaient les deux-points au début du XVIIIe siècle.

Nous avons respecté la division des paragraphes de l'original dans notre traduction, même en sachant que le paragraphe dans les écrits du XVIIIe siècle était moins utilisé qu'aujourd'hui, en pouvant compromettre, pour le lecteur contemporain, la clarté visuelle. Le point marquait, associé à la majuscule, les limites de la phrase dont le sens était entièrement

---

[6] Restaut explique que les personnes confondent fréquemment l'usage des deux points avec l'usage du point-virgule , parce que "Les circonstances où on les emploie sont en si grand nombre, & si differentes les unes des autres, qu'il est presque impossible d'en donner des regles sûres, & dont on puisse faire une aplication éxacte…" (p. 297).

achévé. Aujourd'hui on termine par un point suivi de l'alinea toute la proposition dont le sens est indépendant de la proposition suivante. Loin d'être un archaïsme, notre intention est de préserver la logique du texte sous la forme d'une période où le point était utiliser comme finalisation absolut. Dans notre conception cette forme fait partie de l'stylistique de l'oeuvre.

Au XVIIIe siècle il y avait quelques particularités aussi dans l'usage des lettres majuscules, malgré les similitudes avec la manière actuelle. Suivant les remarques du grammairien Restaut (1730), les capitales étaient utilisées "au commencement du premier mot d'un discour, d'une phrases, & d'un vers, pour y mettre plus de distinction & de netteté" (p. 282), ainsi que:

> … toujours au commencement des Noms propres de Dieu, d'Anges, d'hommes, de Royaumes, Provinces, Villes, Bourgs, Villages, Châteaux, Mers, Fleuves & Rivières. Le noms des dignités & qualités s'écrivent aussi avec des majuscules, quand on fait l'application à quelque sujet particulier : comme quand on dit le Roi, c'est-à-dire le Roi de France…Les majuscules se mettent encore au commencement des noms de Tribunaux & de Jurisdictions : comme le Parlement, le Prefidial, &c. Au commencement des noms de Sciences, d'Arts & de Professions, quand elles sont le principal sujet du discours."

Dans notre traduction nous avons conservé les majuscules du lexique musical, puisque Rameau a probablement voulu que des mots-clés comme *Basse-Fondamentale*, *Harmonie*, *Consonance* ou *Accord* soient mis en valeur par cette majuscule qu'on appelle encore lettre capitale. Ils avaient cette license d'utilisation pour ennoblir et mettre en relief le sens de vérité de son sujet. D'ailleurs, chez Rameau par les mots de Bardez : (RAMEAU, 1992. p.12) "On est saisi d'une écriture obsédée dans laquelle – comme chez Sade, les noms propres – les mots à majuscules émergent par centaines : Octave, Accord, Consonance, Dissonance, Basse… Satisfaction textuelle". Des mots comme *Ecrits*, *Regles* et *Livre*, qui n'apartiennent pas spécifiquement au lexique musical, n'ont pas été traduits de la même façon.

La prose artistique au XVIIIe siècle a été divisée en plusieurs genres comme les discours politiques et judiciaires, les contes, les essais ou les traités philosophiques. On cherchait à fixer les règles et la forme idéale à chacun de ces genres pour arriver à une œuvre tenue comme parfaitement belle. Rameau cherchait la meilleure forme pour exposer sa vision musicale et sa préface avait le but de provoquer l'intérêt des lecteurs sur le sujet développé dans son *Traité*, en considérant que le premier souci d'un auteur dans une préface soit de persuader son destinataire de l'intérêt de l'ouvrage (http://www.etudes-litteraires.com/preface.php). Il s'agit ici de définir sa conception de l'art et de science, d'éclairer le lecteur sur son projet et répondre à ses adversaires,

en utilisant le caractère de vérité-neutralité revendiqué par les classiques : "Enfin , on tâche d'y préparer le Lecteur à recevoir sans contrainte les regles qui y sont prescrites , & qui se trouvent déduites par ordre & plus au long dans les Livres suivantes/ Enfim, procura-se preparar o leitor para receber sem constrangimento as regras que nele são prescritas, e que se encontram deduzidas por ordem e mais adiante nos Livros seguintes."

Cette préface est à la fois argumentative et théorique. D'une part l'auteur répond à ses adversaires, les musiciens modernes, et critique l'experience de simple pratique, d'autre part il définit ce qu'est la vérité dans l'art musicale. En fait, il oppose réalité et vérité ; la vérité est valorisée par les majuscules et par le lexique mélioratif :"justes & certaines/justas e certas", "on sentira bien mieux la force de la refléxion/sentiremos bem melhor a força da reflexão" , "sûrs garants du succès/garantias certeiras do sucesso", "les lumieres de la raison/as luzes da razão" ; et la réalité est dévalorisée par un lexique péjoratif résumé : "les doutes où l'experience peut nous plonger à tout moment/as dúvidas em que a experiência pode nos mergulhar a todo momento", "certaine obscurité/certa obscuridade".

Dans notre traduction, nous avons choisi les mots en portugais les plus proches du sens et de la sonorité de ces mots en français, à fin de mantenir ces contrastes d'image entre la lumière et l'ombre, la musicalité et le mouvement du texte de Rameau. La lettre, en tant qu'elle est icone, comporte le jeu d'image. Remplacer ces termes par d'autres n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante configure, d'après Berman (1999, p. 58), un appauvrissement qualitatif, autre tendance déformante que peuvent présenter les traductions et que nous cherchons à éviter.

L'auteur du *Traité de l'Harmonie* de 1722 est-il classique par l'enthousiasme musical et par les termes éminemment cartésiens où moderne par l'enchaînement thématique et par la prolepse[7] du français parlé ? On peut dire que le style de Rameau, dans sa préface, réflet déjà le style sublime moderne, même si quelques caractéristiques du style sublime classique puissent subsiter d'une façon particulière. Les modernes entendent le sublime comme le style élevé qui met l'accent sur la nouveauté et la précision, il apparaît comme une notion polémique. Le style sublime du classicisme doit être pur, net, articulé, lié, orné, bruyant et pompeux. Chez les classiques on doit employer les définitions au lieu des mots simples, préférer le pluriel au

---

[7] Prolepse – "figure de rhétorique, dite aussi anticipation, qui consiste à prévenir les objections en se les faisant à soi-même et les détruisant d'avance". (www.mediatico.com/diccionaire/definition/prolepse/1).

singulier et user de grands mots, de grands adverbes, ainsi que se servir des superlatifs pour enchérir les mots (MAROT, 2007, p.198-202).

On trouve déjà l'exigence de clarté chez les classiques, tenue comme la première vertu de l'éloquence, mais c'est la passion qui rend naturel le recours aux figures. En revanche les modernes admettent l'ornement dans les genres nobles, mais ils exigent qu'il soit tiré du fond même du sujet, puisqu'ils refusent ce qui dépasse l'entendement humain et la raison (MAROT, 2007, p.203). Pour les modernes la clarté qui vient de l'ordre est utile pour instruire autant que pour persuader[8].

Notre traduction suit la même construction de l'original pour garder ces marques, comme on peut voir dans le exemple :

> Si les Musiciens Modernes (c'est-à-dire , depuis Zarlino*)s'étoient appliquez, comme ont fait les Anciens , à rendre raison de ce qu'il pratique , ils auroient fait cesser <u>bien</u> des préjugez qui ne sont pas à leur avantage , & cela les auroit même fait revenir de ceux dont ils sont encore remplis , & dont ils ont <u>beaucoup</u> de peine à se défaire : l'experience leur est donc <u>trop</u> favorable , elle les séduit , en quelque maniere, puisqu'elle est cause du <u>peu</u> de soin qu'ils prennent de s'instruire à fond sur les beautez qu'elle leur fait découvrir chaque jour ; leurs connoissances <u>ne</u> sont propre <u>qu</u>'à eux seuls , ils n'ont pas le don de les communiquer ; & comme ils ne s'en apperçoivent point , ils sont <u>souvent plus</u> étonnez de ce qu'on ne les entend pas , que de ce qu'ils ne se font point entendre.
>
> Se os músicos modernos (quer dizer, depois de Zarlino*) tivessem se aplicado, como fizeram os antigos, em dar razão àquilo que eles praticam, eles teriam acabado com <u>muitos</u> preconceitos que não lhes são vantagem, e isso os teria feito até mesmo abdicar daqueles pelos quais ainda estão tomados e dos quais têm <u>muita</u> dificuldade em se desfazer. A experiência é para eles <u>muito</u> favorável, ela os seduz, de alguma maneira, já que ela é a causa do <u>pouco</u> cuidado que eles tomam em se instruir a fundo sobre as belezas que ela os faz descobrir a cada dia; seus conhecimentos são próprios <u>apenas</u> a eles mesmos, eles não têm o dom de comunicá-los e como não se apercebem disso, ficam <u>freqüentemente mais</u> espantados por não serem entendidos, do que por não se fazerem entender.

Tout au long de la préface on voit une certaine exagération pour bien convaincre, mantenir tous les adverbes (soulignés dans le texte) a été fondamental pour bien montrer le style

[8] Selon Marot (2007, p.203) : "Les modernes promeuvent des qualités intellectuelles, qui sont aussi des qualités de savoir-faire et de métier : la régularité, l'ordre, la logique d'une part, le souci d'une forme sans défauts, la correction, l'exactitude, la clarté, d'autre part, autant d'éléments qui peuvent se regrouper autour de la notion de raison. Si ces exigences étaient déjà celle des théoriciens du classicisme, elles subissent sous la plume des Modernes un infléchissement qui les durcit : à partir d'un socle de valeurs communes se dessinent deux familles et deux sensibilités".

de l'auteur. Les adverbes "bien", "beaucoup" et "trop" ont été traduits tous les trois par "muito", ce que Berman (1999, p.59) pourrait appeler appauvrissement quantitatif, une des tendances déformantes où le traducteur ne respecte pas la multiplicité de signifiants qu'il y a pour un signifié dans un texte et attente contre le tissu lexical de l'œuvre. Selon lui c'est une déperdition lexicale. Cependant, à notre avis, "muito" est l'adverbe en portugais qui mieux exprime ce tipe d'emphase. Il semble que le français ait plus d'adverbes pour exprimer ces nuances que le portugais. À notre avis, on risquerait de déformer le texte en utilisant d'autres synonimes, on a donc choisi de n'utiliser qu'un seul.

Rameau crée un processus argumentatif, en alternant des phrases de ton différent, qui interrompt la régularité du mouvement, sans rompre la continuité du discours. Le destinataire est attaqué sur deux terrains, celui du général et celui du particulier, celui des principes et celui des réalités:

> Ce reproche est un peu vif , je l'avouë ; mais je le rapporte tel que je le merite peut-être encore moi-même , malgré tout ce que j'ay pû faire pour m'en mettre à couvert. Quoiqu'il en soit , je voudrois toûjours qu'il pût produire sur eux l'effet qu'il a produit sur moy : Et c'est principalement aussi pour ranimer cette noble émulation qui regnoit autrefois , que j'ai hazardé de faire part au Public de mes nouvelles recherche, dans un Art auquel je tâche de donner toute la simplicité qui lui est naturelle , afin que l'esprit en conçoive les proprietez , aussi facilement que l'oreille les sent.
>
> Essa censura é um pouco severa, eu o confesso; mas eu a faço tal como eu mesmo talvez ainda a mereça, apesar de tudo que eu pude fazer para dela escapar. De qualquer maneira, o que eu gostaria é que ela pudesse produzir sobre eles o efeito que produziu sobre mim. E é principalmente também para reavivar essa nobre emulação que reinou outrora, que eu corri o risco de participar ao público minhas novas pesquisas, em uma Arte à qual eu me empenho em dar toda a simplicidade que lhe é natural, afim de que o espírito conceba as propriedades dela, tão facilmente quanto o ouvido as sente.

Sa confession et ce "mais" (souligné) dialectique amorce une possible intervention de quelqu'un d'autre, contre le ton impertinent du paragraphe précédent et la logique présupposée de l'adversaire. Comme sur un théâtre ou dans un opéra, un interlocuteur inattendu se fait entendre pour dire que la réflexion est multiple et irrégulière, toutefois apte à dire une vérité qui doit s'ajuster selon les inflexions de la raison et de la nature.

Pour toutes ces raisons, la traduction de ces deux paragraphes doit préserver la coupure entre fait et jugement, entre histoire et ironie , dans une espèce de conversation d'un homme et

de son humour, qu'on voit se matérialiser dans le texte original :"Se os músicos modernos tivessem se aplicado, como fizeram os antigos" et "Essa censura é um pouco severa, eu o confesso". La ponctuation nous conduit à rendre ainsi les intonations, qui sont celles d'une conversation, la distribution des signes faisant entendre une voix assurée et persuasive :"A experiência é para eles muito favorável, ela os seduz, de alguma maneira, já que ela é a causa do pouco cuidado que eles tomam em se instruir a fundo sobre as belezas que ela os faz descobrir a cada dia".

Une bonne traduction, en ce point, est cruciale, particulièrement dans le choix des adverbes, des adjectives et des expressions chargées d'émotion qui l'auteur a choisi pour donner l'emphase négative où pour adoucir le ton. Avec la ponctuation, ils donnent le rythme particulier des phrases longues. Dans les exemples précedents, la préservation de la ponctuation originale dans la traduction a été fondamentale pour garantir la rythmique et les intonations propre du discours. Les virgules ayant une forte fonction mimétique, elles indexent des pauses respiratoires, prosodiques et rhétoriques.

La construction de cette phrase :" Et c'est principalement aussi pour ranimer cette noble émulation qui regnoit autrefois ", met en évidence la valeur expressive de l'oralité et augmente le poids que l'auteur veut donner à "ranimer" et "émulation". La traduction a accueilli le modèle syntaxique français pour mieux garder l'expression de l'auteur "E é principalmente também para reavivar essa nobre emulação que reinou outrora". Ainsi on peut éviter la destruction du rythme, en préservant la phrase sans ponctuation jusqu'à "outrora".

Outre cela on peut éviter d'autres tendances déformantes comme la rationalisation, la clarification ou la homogénéisation qui pourraient aboutir justement à une traduction selon Berman (1999, p.34-35) ethnocentrique, qui transforme le divers de la langue cible en familier à la culture d'arrivée. C'est le même cas de "que não lhes são vantagem", où nous aurions pu choisir l'adjectif en portugais "vantajosos", mais selon Berman (1999, p.75), une traduction éthique est "dans son essence même, animée du *désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue*".

Nous avons cherché à maintenir la longueur des phrases et leurs divisions rythmiques, en préservant la ponctuation de l'original autant que possible, en la changeant évidemment lors de problèmes d'interprétation de texte. Comme dans ce passage où il nous est arrivé de remplacer le point par le point d'interrogation pour rendre la double question de l'original évidente dans la traduction:

> Par exemple , comment pourrions-nous prouver que nôtre Musique est plus parfaite que celle des Anciens , pendant qu'elle ne nous paroît plus susceptible des mêmes effets qu'ils ont attribuez à la leur ; seroit-ce en disant, que plus les choses deviennent familieres , moins elles causent de surprise ; & que l'admiration où elles peuvent nous jetter dans leur origine , dégenere insensiblement à mesure que nous y accoûtumons , & se tourne à la fin en un simple amusement ? Ce seroit-là tout au plus supposer l'égalité , & non pas la superiorité.

> Por exemplo, como poderíamos provar que a nossa música é mais perfeita que a dos Antigos, já que ela não nos parece mais suscetível aos mesmos efeitos que eles atribuíram à deles? Isso equivaleria a dizer que, quanto mais as coisas se tornam familiares, menos elas causam surpresa e que a admiração em que elas podem nos lançar na sua origem, degenera insensivelmente à medida que nós nos acostumamos a elas, e se torna, por fim, um simples divertimento? Isso seria, quando muito, supor a igualdade e não a superioridade.

En ce qui concerne les périodes très longues, on ne peut pas oublier l'importance de l'oralité dans le texte. Il faut écouter l'auteur qui parle et incorporer le sens de sa pensée à travers la ponctuation qui s'établit. Autrement, on aurait besoin de beaucoup modifier, en conséquence on aurait perdu l'opportunité d'expérimenter un mode particulier d'écriture du XVIIIe siècle. Un mode qui nous permet de vivre, peut-être un petit-peu, l'univers et l'imaginaire d'une époque.

CONCLUSION

Notre projet de traduction a été guidé par les principes et par le parcours proposés par Antoine Berman (1995 et 1999) vers une traduction éthique, critique et pensante.

Nous avons préféré une traduction plus fidèle à la lettre, en respectant les particularités de rythme, de style, du lexique et de la ponctuation du texte original. Les déformations ont été évitées et le texte traduit maintient les réseaux signifiants de l'oeuvre originale et ses systématismes. Ce projet est critique dans la mesure où il se propose à faire des analyses sur le texte original et des commentaires sur la traduction.

Le choix de réaliser une traduction appuyée sur des lectures des autres œuvres de Rameau, des lectures sur ses œuvres et son époque, ainsi que des études sur l'orthographe et la ponctuation du XVIIIe siècle, montre que traduire tout en gardant un horizon éthique de la traduction est une tâche ardue.

Les questions suscitées au long de ce travail nous ont prouvé qu'une traduction éthique, en d'autres termes une récréation, demande du traducteur une certaine liberté afin de reproduire l'expressivité particulière de quelques passages textuelles. Ce qui revient à dire qu'elle demande de la sensibilité pour apercevoir le style de l'auteur, du soin pour ne pas imposer une culture et de l'expérience.

La recherche sur le style de Rameau et l'analyse de sa préface ont montré que cet auteur était soucieux de la construction de son texte et qu'il avait conscience de la relation privilégiée qu'un texte argumentatif offre avec le locuteur et son destinataire. Il fait preuve d'originalité, de spontanéité, d'humour et d'ironie, en mettant habilement en valeur l'intérêt de l'œuvre sans indisposer le lecteur.

Sachant que tout est important quand on veut essayer de reconstituer quelque chose de ce que fut la "voix" d'un musicien-écrivain, nous espérons avoir su mettre en valeur les aspects les plus significatifs de la traductions et aussi être restés fidèles au texte sans le donner un ton archaisant. À notre avis, la traduction inédite ici proposée de la préface du *Traité* fait le premier pas vers l'accès à l'œuvre de Rameau. Elle peut attirer un tout nouveau public qu'une langue

étrangère aurait découragé et ainsi possibiliter la divulgation des théories et des recherches de l'auteur.

À travers sa préface Rameau se fait objectif, ambitieux, prometteur et enthousiaste. Son vocabulaire se met au service de la précision et de la séduction ; chaque phrase est capable de susciter la réflexion et la certitude de l'âme même de l'époque. La lettre de sa préface, qui inspire et stimule le traducteur, est dotée de polyphonies, de tradition et de rupture, universel et unique, de croyances et d'attentes sur l'homme et son entourage, et surtout d'un corps mortel, soit lui un corps sonore ou un signe linguistique. Nous pouvons conclure que la traduction de cet oeuvre ne peut pas être faite d'une façon éthique sans rendre dans le texte traduit ces informations caractéristiques de l'auteur. Pour toutes ces raisons nous souhaitons, dans notre traduction, offrir le contat avec une écriture qui ne saurait être indépendante de la pensée qui se construit par elle.

RÉFÉRENCES

ANNETTE, Lorenceau. **La ponctuation au XIXe siècle**. In: Langue française. Vol. 45 N°1. La ponctuation. pp. 50-59. 1980. Disponible en : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5263. Accès en mai 2010.

BAILHACHE, Patrice. **Une histoire de l'Acoustique musicale.** Paris: CNRS Editions, 2001.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions**: Jonh Donne. Paris: Gallimard, 1995.

______. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain.** Paris: Éditions du Seuil, 1999.

BORGES DE FAVERI, Cláudia. **O problema da temporalidade em tradução**. In: Literatura Nacional, vol 8. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BEAUZÉE. **Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage.** Paris : Hachette, 1767. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Accès en mai 2010.

BRUNOT, Ferdinand. **Histoire de la langue française des origines à 1900,** Le XVIIe et Le XVIIe siècle. Tome III, IV,V et VI. Paris : Libraire Armand Colin, 1932. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Accès en mai 2010.

BUFFIER. **Grammaire françoise sur un plan nouveau.** Paris, 1709. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Accès en mai 2010.

______. **L'ortografe française sans équivoques et dans ses principes naturels ou L'art d'écrire notre langue** : selon les loix de la raison et de l'usage par M. l'abbé G. Paris : Editeur : P. Giffart, 1716. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Accès en mai 2010.

CHABANON, Michel Paul-Guy de. **Éloge de M. Rameau**, 1764. Disponible en: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108141f>. Accès le 12/02/2008.

CHARRAK, André. **La théorie musicale du 17e au 18e siècle :** sur un changement de paradigme dans la rationalisation des phénomènes. ORACL, Textes - Articles en ligne – Rameau, 2007. Disponible en : www.age-classique.fr/IMG/_article_PDF/article_20.pdf
Accès en juin 2010.
DESCARTES. **Abrégé de musique**. Trad. Fr. De Buzon**.** Paris: PUF, 1987.

DIDOT, Ambroise Firmin. **Observations sur l'orthographe ou Ortografie française ; suivies d'une Histoire de la réforme orthographique :** depuis le XV[e] siècle jusqu'à nos jours. Paris **: Editeurr :** A. Firmin Didot, 1868. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Accès en mai 2010.

DOLET, Étienne. **La maniere de bien traduire d'une langue en aultre:** d'advantage de la punctuation de la langue françoyse, plus des accents d'ycelle. Lyon, 1540, p.19-25. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Accès en mai 2010.

DROLET, Anne-Claude. **L'emploi de la ponctuation dans des transcriptions de la langue parlée.** 2006. Dissertation (maîtrise en linguistique) - Programme pour l'obtention du grade de maître es arts (M.A.), Faculté des Lettres - UNIVERSITÉ LAVAL, Quebec et Departements des Arts et Lettres - UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI, Saguenay.

ESTIENNE, Robert. **Dictionnaire françois-latin :** autrement dict les mots françois, avec les manières duser diceulx, tournez en latin. Paris : Editeurr : R. Estienne, 1549. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Accès en mai 2010.

FUBINI, Enrico. **Los enciclopedistas y la música.** Valência: Universitat de Valência, 2002.

GILMONT, Jean-François. **Une introduction à l'histoire du livre et de la lecture:** du manuscrit à l'ère électronique. Belgique: Éditions du Céfal, 2004. Disponible en : www.books.google.com.br. Accès en : avril 2010.

GIRARD, Gabriel. **Les vrais principes de la langue françoise.** Paris : Editeur : Le Breton, 1742. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Accès en mai 2010.

GRIMAREST, Jean-Leonor Le Gallois. **Traité du récitatif : dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant**. Paris : Editeur : Jaques Le Fevre et Pierre Ribou, 1708. Disponible en : www.gallica.bnf.fr . Accès en : mai 2010.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Cluade V. **A History of Western Music.** New York: W.W. Norton, 1996.

GRUAZ, Claude. **Recherche historique et actuelles sur la ponctuation**. In : Langue française, vol. 45, n° 1, pp. 8-15, 1980. Disponible en : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5258. Accès le 28 mai 2010.

KREMER, Joseph-François. Rameau, et les méprises de la tradition. In: RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'harmonie**. Paris: Merididens Klincksoeck, 1986.

L'ARGUMENTATION et RÉDIGER UNE PRÉFACE. In: **Études Littéraires**. Disponible en : http://www.etudes-litteraires.com. Accès en juillet 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Escutando Rameau. In:______. **Olhar Escutar Ler.** São Paulo: Companhia das letras, 1997. p. 33-50.
MARMONTEL, Jean-François. "Epître à Rameau". In: CHÂTEAULION, Pierre-Louis d'Aquin de. **Siècle Littéraire de Louis XV.** Amsterdam, 1753. p.83-86; CTW VI, 213-15.

MAROT, Patrick. **La littérature et le sublime**. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.

MENANT, Sylvain. **Siécle Des Lumières.** Disponible en : WWW.dissertationsgratuites.fr. Accès en mai 2010.

MUSÉE DES DICTIONNAIRES. Disponible en www.u-cergy.fr/dictionnaires/histoire. Accès en mai 2010.

NICOLAS, François. **Écouter, lire, dire la musique** : les voies de l'intellectualité musicale (Rameau, Wagner, Boulez). Cours polycopié. ENS, 2004. Disponible en : www.entretemps.asso.fr/Nicolas/BibNic.html . Accès en juin 2010.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'Harmonie:** reduite à ses principes naturels. Genève: Slatkine Reprints, 1992.

RAMEAU, Jean-Philippe. Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie, 1756-57. Disponible en: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83800j>. Accès en: fev 2008.

RAMEAU, Le Site. Disponible en: http://jp.rameau.free.fr/jpr-sommaire.htm. Accès le 10/08/2008.

RESTAUT. **Principes généraux et raisonnés de la grammaire françoise :** par demandes et par réponses**.** Paris, 1730. Disponible en : www.gallica.bnf.fr . Accès en : mai 2010.

ROWELL, Lewis. **Introduccion a la Filosofia de la Musica:** Antecedentes históricos y problemas estéticos. Barcelona: Gedisa editorial, 2005.

SADLER, Graham. Rameau, Jean-Philippe. In: SADIE, Stanley (org). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Londres: McMillan, 2001, vol. 20, p.778-794.

SERRADIN, Jean-Yves. **Une autre façon d'enseigner la lecture au XVIIIe siècle**: la méthode des mots entiers. In : Les actes de lecture, nº97, 2007. Disponible en: http://www.lecture.org/productions/revue/AL/AL97/page022.pd. Accès en avril 2010.

ANEXOS

LA PRÉFACE DU *TRAITÉ*

Quelque progrès que la Musique ait fait jusques à nous, il semble que l'esprit ait été moins curieux d'en aprofondir les veritables principes, à mesure que l'oreille est devenuë sensible aux merveilleux effets de cer Art ; de sorte qu'on peut dire , que la raison y a perdu de ses droits , tandis que l'experience s'y est acquise quelque autorité.

Les Ecrits qui nous restent des Anciens nous font voir assez sensiblement que la seule raison leur a procuré les moyens de découvrir la plus grande partie des proprietez de la Musique : Cependant , quoique l'experience nous fasse encore approuver la plûpart des Regles qu'ils nous en ont donnés, on néglige aujourd'huy tous les avantages qu'on pourroit tiret de cette raison, en faveur d'une experience de simple pratique.

Si l'experience peut nous prévenir sur les differentes proprietez de la Musique , elle n'est pas d'ailleurs seule capable de nous faire découvrir le principe de ces proprietez avec toute la précision qui convient à la raison : Les consequences qu'on en tire sont souvent fausses , ou du moins nous laissent dans un certain doute , qu'il n'appartient qu'à la raison de dissiper. Par exemple , comment pourrions-nous prouver que nôtre Musique est plus parfaite que celle des Anciens , pendant qu'elle ne nous paroît plus susceptible des mêmes effets qu'ils ont attribuez à la leur ; seroit-ce en disant, que plus les choses deviennent familieres , moins elles causent de surprise ; & que l'admiration où elles peuvent nous jetter dans leur origine , dégenere insensiblement à mesure que nous y accoûtumons , & se tourne à la fin en un simple amusement ? Ce seroit-là tout au plus supposer l'égalité , & non pas la superiorité. Mais si par l'exposition d'un principe évident, dont on tire ensuite des conséquences justes & certaines , on peut faire voir que nôtre Musique est dans son dernier degré de perfection , & qu'il s'en faut bien que les Anciens ayent atteint à cette perfection ;(on peut voir sur se sujet le Chapitre XXI du second livre,) on sçaura pour lors à quoy s'en tenir, on sentira bien mieux la force de la refléxion précédente ; & sçachant par ce moyen les bornes de l'Art , on s'y livrera plus volontiers ; les personnes d'un goût & d'un genie superieur dans ce genre , ne craindront plus

d'y manquer des conoissences necessaires pour y réussir : Et en un mot , les lumieres de la raison dissipant ainsi les doutes où l'experience peut nou plonger à tout moment , seront de sûrs garants du succès qu'on pourra se promettre dans cet Art.

Si les Musiciens Modernes (c'est-à-dire , depuis Zarlino)s'étoient appliquez, comme ont fait les Anciens , à rendre raison de ce qu'il pratique , ils auroient fait cesser bien de préjugez qui ne sont pas à leur avantage , & cela les auroit même fait revenir de ceux dont ils sont encore remplis , & dont ils ont beaucoup de peine à se défaire : l'experience leur est donc trop favorable , elle les séduit , en quelque maniere, puisqu'elle est cause du peu de soin qu'ils prennent de s'instruire à fond sur les beautez qu'elle leur fait découvrir chaque jour ; leurs connoissances ne sont propre qu'à eux seuls , ils n'ont pas le don de les communiquer ; & comme ils ne s'en apperçoivent point , ils sont souvent plus étonnez de ce qu'on ne les entend pas , que de ce qu'ils ne se font point entendre. Ce reproche est un peu vif , je l'avouë ; mais je le rapporte tel que je le merite peut-être encore moi-même , malgré tout ce que j'ay pû faire pour m'en mettre à couvert. Quoiqu'il en soit , je voudrois toûjours qu'il pût produire sur eux l'effet qu'il a produit sur moy : Et c'est principalement aussi pour ranimer cette noble émulation qui regnoit autrefois , que j'ai hazardé de faire part au Public de mes nouvelles recherche, dans un Art auquel je tâche de donner toute la simplicité qui lui est naturelle , afin que l'esprit en conçoive les proprietez , aussi facilement que l'oreille les sent.*

*Zarlino , Auteur celebre en Musique , qui a écrit à peu-prés depuis 150 ans , & dont on ne trouve que de très-foibles Copie , dans les Ouvrages qui ont parû après les siens , sur le même sujet.

Un Seul homme n'est pas capable d'épuiser une matiere aussi profonde que celle-cy ; il est presque impossible qu'il n'y oublie toûjour quelque chose , malgré tous ses soins ; mais du moins , les nouvelles découvertes qu'il peut joindre à ce qui a déjà paru sur le même sujet , sont autant de routes frayées pour ceux qui peuvent aller plus loin.

La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines ; ces regles doivent être tirées d'un principe évident , & ce principe ne peut gueres nous être connus sans le secours des Mathematiques : Aussi dois-je avoüer que , nonobstant toute l'experience que je pouvois m'être acquise dans la Musique , pour l'avoir pratiquée pendant une assez long suite de temps , ce n'est cependant que par le secours des Mathematiques que mes idées se sont débrouillées , & que la lumiere y a succedé à une certaine obscurité , dont je ne m'appercevois pas auparavant. Si je ne sçavois pas faire la difference du principe à la regle , bien tôt ce principe s'est offert à moi avec

autant de simplicité que d'évidence ; les consequences qu'il m'a fournies ensuite , m'on fait connoître en elles autant de regles , qui devoient se rapporter par consequent à ce principe ; le veritable sens de ce regles , leur juste application , leur rapport , & l'ordre qu'elles doivent tenir entr'elles (la plus simple y servant toûjours d'introduction à la moins simple , & ainsi par degrez) enfin le choix des termes ; tout cela , dis-je , que j'ignorois auparavant , s'est développé dans mon esprit avec tant de netteté & de précision , que je n'ai pû m'empêcher de convenir qu'il seroit à souhaiter (comme on me le disoit , un jour que j'applaudissois à la perfection de nôtre Musique moderne) que les connoissances des musiciens de ce siecle répondissent aux beautez de leur Composition. Il ne suffit donc pas de sentir les effets d'une Science ou d'un Art , il faut de plus le concevoir de façon qu'on puisse les rendre intelligibles ; & c'est à quoi je me suis principalement appliqué dans le corps de cet Ouvrage , que j'ai distribué en quatre Livres.

LE PREMIER , Contient un abregé Du rapport des Sons , des Consonances , des Dissonances , & des Accords en general. Le principe de l'Harmonie s'y découvre dans un Son unique , & ses proprietez les plus essentieles y sont expliquées : On y voit , par exemple , comment par sa premiere division ce Son unique en engendre un autre , qui en est l'Octave , & qui semble ne faire qu'un avec lui ; Comment il s'approprie ensuite cette Octave pour former tous les Accords ; Que tous ces Accords ne sont composez que de ce principe , de sa Tierce , de sa Quinte , & de sa septiéme ; Et que c'est la force de l'Octave que naît toute la diversité dont ces Accords sont susceptibles : On y trouve encore plusieurs autres proprietez , moins interressantes , à la verité , pour la pratique , mais necessaires , au reste , pour nous y conduire ; le tout y étant démontré d'une maniere assez simple.

LE SECOND LIVRE , Regarde également la Théorie & la Pratique : Le principe y est pour lors répresenté dans la Partie de Musique qu'on appelle Basse *, à laquelle on ajoûte l'épithete de* Fondamentale *: Toute ses proprietez , & celles des Intervales , des Accords , & des Modes qui en dépendent uniquement , y sont expliquées : On y parle aussi de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite dans l'execution : On y rappelle pour cette effet , lorsqu'il est à propos , les raisons du Livre précedent , l'experience , & l'autorité des meilleurs Auteurs en ce genre , sans les épargner néanmoins , lorqu'ils ont pû se tromper ; car dans le nouveautez qu'on y trouvera , on tâche de satisfaire les sçavans , par la raison ; ceux qui ne s'en rapportent qu'à leur oreille , par l'experience ; & ce qui ont trop de condescendence pour les regles de leurs Maîtres , en leur découvrant les erreurs qu'elles peuvent contenir : Enfim , on tâche d'y*

préparer le Lecteur à recevoir sans contrainte les regles qui y sont prescrites , & qui se trouvent déduites par ordre & plus au long dans les Livres suivantes.

LE TROISIEME LIVRE , Renferme une Methode particuliere pour apprendre la Composition en très-peu de temps ; l'épreuve en a déja été faite : Mais comme on ne laisse gueres persuader en pareil cas que par sa propre experience , je garderai le silence là-deffus , & je me contenterai de prier les personnes à qui cette Methode ne sera point familiere , de voir les fruits qu'on peut en tirer , avant que de la combattre. Tel qui veut apprendre se met peu en peine de la maniere dont on l'instruit , pourvû qu'il réusisse.

On n'a point encore vû des regles qui enseignent la Composition dans la perfection où elle est aujourd'hui ; il n'y a pas même un habile homme dans ce genre , qui n'avouë sincerement qu'il doit presque toutes ses conoissances à sa seule experience ; & lorsqu'il veut les procurer aux autres , il se trouve souvent contraint d'ajôuter à ses leçons ce Proverbe familier aux Musiciens , Cætera docebit ufus . *Il est vrai qu'il y a de certaines perfections qui dépendent du genie & du goût , auquelles l'experience est encore plus avantageuse que la science même : Mais cela n'empêche pas qu'une parfaite connoissance ne doive toujoûrs nous éclairer, crainte que cette experience ne nous trompe ; quand ce ne seroit que pour sçavoir appliquer à leur veritable principe , nouveautez qu'elle pourroit nous faire produire : Dailleurs cette parfaite connoissance sert à faire mettre en œuvre le genie & le goût , qui sans elle deviendroient souvent des talents inutils. C'est pourquoi j'ai crû devoir chercher les moyens de procurer plus facilement & plus promptement cette perfection , à laquelle on n'a pu encore atteindre que par une experience de simple pratique , en donnant d'abord une intelligence raisonée , précise ; & distincte de toute l'Harmonie , par la seule exposition de trois Intervales, dont se forment deux Accords principaux , & toute la Progression de la Basse Fondamentale , qui détermine en même temps celle des autres Parties ; de sorte que de cette seule intelligence qui peut s'acquerir à la premiere lecture de ce Livre , dépend tout le reste , comme il est facile de s'en éclaircir.*

LE QUATRIEME LIVRE , contient des regles d'Accompagnement , tant pour le clavecin que pour l'Orgue ; où la position de la main , l'arrangement des doigts , & tout ce qui peut servir à en acquerir la pratique le plus promptement qu'il est possible , se trouve déduit.

Le fond de ces regles peut également servir pour les Instruments sur lesquels on accompagne à peu-près de même que sur le clavecin.

Ces deux derniers Livres ont beaucoup de rapport ensemble ; c'est pourquoi ils seront également utiles aux personnes qui ne voudrons s'attacher qu'à la pratique de la Composition, ou à celle de l'Accompagnement ; & l'on ne fera pas mal de consulter le second Livre , si l'on veut ne rien ignorer , supposé que je n'aye rien oublié : Car je ne doute pas qu'on ne puisse encore encherir sur moi , malgré le soin que jai pris à ne rien laisser échapper , comme mes longs discours & mes repetitions le prouvent assez : Défaut que vient autant de mon attention à rendre les choses claires & intelligibles , que de la foibleße de mon genie. Pour ce qui est du premier Livre , il est, en quelque façon , inutile pour la pratique , & l'on en fera tel usage qu'on jugera à propos , ne l'ayant mis à la tête de ce Traité , que pour la preuve de tout ce qu'il contient touchant l'Harmonie.

Comme il ne m'a pas été possible , pour satisfaire à mon Employ , de voir imprimer cet Ouvrage , j'ai été obligé de le relire avec une nouvelle aplication , & j'ai trouvé que je devois y faire quelques changemens & quelques corrections necessaires , qu'on trouvera à la fin dans un Supplément. J'ai mis au commencement deux Tables ; l'une de Matieres de ce Traité ; L'autre , contenant une Explication des Termes , dont l'intelligence est necessaire , pour servir d'Introduction à tout cet Ouvrage , que je dédie au Public.

Les Citations de Zarlino dans ses Institutions Harmoniques sont de l'impression de Venise l'an 1573.